



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Galerie zu Shakspeare's [sic] dramatischen Werken/Retzsch's outlines to Shakspeare : The tempest. Lieferung V 1841

Retzsch, Moritz, 1779-1857

Leipzig: Ernest Fleischer, 1841

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/G4ZYJKXWPLUAN8O>

<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-US/1.0/>

For information on re-use, see

<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Copyright>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.



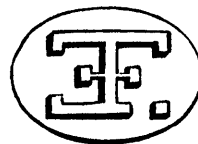
Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

ISRAEL'S PROPHECY

Leipzig, Published by Ernst Fleischer 626. New-Market.

RETZSCH'S
O U T L I N E S
TO
SHAKSPEARE.

FIFTH SERIES.
T H E T E M P E S T.
THIRTEEN PLATES.



GENUINE ORIGINAL EDITION.

LEIPSIC:
PUBLISHED BY ERNEST FLEISCHER.

LONDON: SOLD BY BLACK & ARMSTRONG.
(2, TAVISTOCK STREET, COVENT GARDEN.)

1 8 4 1.

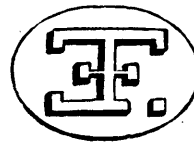
GALLERIE ZU SHAKSPEARE'S DRAMATISCHEN WERKEN.

IN UMRISSEN,
ERFUNDEN UND GESTOCHEN
VON

MORITZ RETZSCH.

FÜNFTE LIEFERUNG.
D E R S T U R M.
XIII BLAETTER.

MIT ERLAEUTERUNGEN
VON
PROFESSOR DR. HERMANN ULRICH.
DEUTSCH UND IN ENGLISCHER UEBERSETZUNG.



HERAUSGEGEBEN
VON
ERNST FLEISCHER.

LEIPZIG UND LONDON.

1 8 4 1.

VORWORT.

Herrn Professor Retzsch's geistvolle Compositionen erfreuen sich verdienstermassen nicht nur in ganz Europa, sondern sogar in den vereinigten Staaten Nordamerikas eines so grossen Beifalls und sind in der That so anziehend, dass ich der Aufforderung des Herrn Verlegers, für die hier erscheinenden Umrisse zu „Shakspeare's Sturm“ die Einleitung und Erläuterungen zu unternehmen, obwohl anderweitig vielfach beschäftigt, nicht zu widerstehen vermochte. Es eröffnete sich mir dadurch ja zugleich die Gelegenheit gerade über das Stück Shakspeare's, das mit am wenigsten verstanden und eine der wunderbarsten Compositionen des grossen Briten ist, noch einmal das Wort zu nehmen, und etwas weillüftiger mich auszulassen, als in meinem kürzlich erschienenen Buche (Ueber Shakspeare's dramatische Kunst. Halle 1839.) geschehen konnte. Doch schienen mir einige Aenderungen in der bisherigen Einrichtung und Behandlung der Erläuterungen sehr wünschenswerth. Zunächst war es ohne Zweifel für jeden Leser etwas unbecquem, dass die Erläuterungen, anstatt unmittelbar mit der betreffenden Abbildung verbunden zu seyn, vorn in einem Bündel zusammengepackt waren; und also erst aufgesucht und nachgeschlagen werden mussten, was doch nur einen Werth haben kann, wenn es bescheiden und ganz ungesucht sich von selbst darbietet. Auch waren die beige-fügten Textstellen von den Erläuterungen getrennt, obwohl beide offenbar zusammengehören. Dem-nächst schien es mir, als dürften letztere nur dann ihren Zweck erfüllen, wenn sie den Beschauer darauf aufmerksam machen, wie der Künstler den Dichter verstanden, wie er die abgebildete Scene, die Charaktere, deren Situation und Handlungsweise, ihre Beziehungen und Verhältnisse zu einander, überhaupt den Zusammenhang und die Gliederung der ganzen Dichtung aufgefasst habe; — kurz, wenn sie in den innersten Mittelpunkt der Conception des Künstlers einzudringen, ihm die in die Tiefe der künstlerischen Schöpferkraft sich verbergenden Geheimnisse seiner Kunst abzulauschen, und so das innere Verwandtschaftsverhältniss seines Geistes mit dem Genius des Dichters zu entdecken und aufzuhellen suchten. Die Einleitung aber konnte, wie mir schien, nur die Bestimmung haben, den Leser vorzubereiten, ihn von dem platten Boden der gemeinen Wirklichkeit auf die freien Bergeshöhen der Poesie überzuführen, — seine Seele in diejenige Stimmung zu versetzen, mit der man allein das Gebiet der Kunst betreten sollte, wenn man wahrhaft geniessen, wahrhaft erquickt und erhoben seyn will. Demgemäss müsste sie, dachte ich, vor allen Dingen die Erinnerung des Lesers

PREFACE.

The works of Professor Retzsch are held in such high and deserved esteem, not only throughout Europe, but likewise in the United States, that, although otherwise much occupied, I could not but accede to the wish of the Publisher, to write an Introduction to Shakspeare's Tempest for the forthcoming Part of his Sketches.

The proposal was the more gratifying, as it again directed my attention to one of the most extraordinary and least understood of the productions of the great British Dramatist, and led me to consider it at greater length than I had been able to do in my recent work. (On Shakspeare's Dramatic Art, Halle. 1839.) Some alterations, however, in the plan and arrangement of the Explanatory Remarks, seemed to me desirable.

In the former Parts, the Remarks were all printed together, instead of being annexed to the several sketches they were intended to illustrate. By this arrangement, they lost a great part of their interest, as the reader was obliged to seek amongst a mass of inconvenient matter, what, in the present Part, he finds in easy and natural order.

The passages from the text were separated from the Remarks, although obviously and intimately connected with each other. It appeared to me that in the latter, the chief object of the critic should be, to direct the attention of the reader to the manner in which the artist had understood the poet and had, in the different sketches, developed the situation and action, the manifold relations of the characters to each other, discriminating and connecting the single parts of the whole; in short, that he should strive to penetrate the inmost centre of his conceptions, to bring to light the mysteries of art, enshrouded in the depths of his creative power and thus to illustrate the kindred genius by which the artist and his poet are allied.

The Introduction, on the other hand, should, in my opinion, only serve to lead the reader from the level plain of common reality up to the lofty heights of poesy, to give the mind that exalted tone, by which alone it is fitted to enter the regions of art and thence to derive that refreshing elevation of feeling which it imparts to its true and faithful votaries. Its first object, therefore, should be to excite the attention of the reader to the piece before him, to interest his fancy, to transport him into the ideal world of the dramatist, and thus enable

an das bildlich dargestellte Drama aufzufrischen suchen; sie müsste seine Phantasie anreizen, sich in die Ideenwelt des Dichters zu versetzen, seinem Gedankenfluge zu folgen, seine Weltanschauung zu durchdringen. Sie müsste also das dargestellte Drama in seiner innersten Lebensquelle, in seinem tiefsten Gedankeninhalte zu erfassen, die Dichtung wie einen lebendigen Organismus betrachtend, ihre innere Einheit und die Nothwendigkeit ihres Zusammenhangs, die Wahrheit ihres Inhalts wie die Schönheit ihrer Form zu erforschen suchen. Nur so würde sie wahrhaft seyn, was schon ihr Name fordert: eine Einleitung, ein Pfad, der in anmuthigen Wellenlinien zu dem Tempel der Kunst und Poesie hinüberführt. — In diesem Sinne wollte ich arbeiten, und theilte daher dem Herrn Verleger meine Ansichten und darauf gegründeten Vorschläge mit. Sie wurden mit seltener Bereitwilligkeit sämmtlich genehmigt. Und so erscheinen denn in diesem neuen Hefte die Erläuterungen nicht nur den betreffenden Abbildungen unmittelbar vorgedruckt und mit den eingefügten Textstellen verbunden, sondern sie nehmen nebst der Einleitung auch weit mehr Raum ein, und sind der ange-deuteten Ansicht gemäss in einem anderen grösseren Maasstabe entworfen als in den bisher erschie-nenen Hefen. Ich hoffe daher, dass das neue, um so viel sorgfältiger ausgestattete und besser ein-gerichtete Werk denselben Ruf und Beifall sich erringen werde als jene früheren, welche freilich den grossen Vortheil für sich haben, dass sie die vier grossen, bekanntesten und beliebtesten Tragödien Shakspeare's: *Macbeth*, *Hamlet*, *König Lear* und *Romeo und Julie* umfassen, gegen die der Sturm zwar keineswegs an Werth, wohl aber an Allgemeinheit der Theilnahme und Bekanntschaft zurücksteht. Möchte nicht nur Herrn Prof. Retzsch's Kunst, sondern auch meine Arbeit etwas dazu beitragen, ihm seinen wohlbegründeten Anspruch auf gleiche Dignität mit jenen Meisterwerken zu sichern.

HALLE, im Juni 1840.

Professor **Dr. Hermann Ulrici.**

him to follow his lofty flight of thought, and seize the peculiar point of view from which he contemplates the universe.

To do this effectively the critic, considering the Drama before him as one organic Whole, must seek to penetrate its inmost vital source, its pregnant depth of thought, its inward unity, the necessary connexion of its component parts, the truth of its contents and the beauty of its form. Such alone would be a true Introduction and worthy of the name; a path conducting in pleasing and graceful lines up to the temple of truth and poesy.

This was the view I took of the task proposed to me, and I have now only to return my best thanks to the Publisher for the kindness and liberality with which he acceded to my wishes.

The Introduction and explanatory Remarks are accordingly written at greater length and upon a broader basis than in the preceding Parts of the Sketches.

I hope that, thus extended and with the advantages of a better arrangement, the present volume may enjoy an equal share of favour with its predecessors. The tragedies of *Macbeth*, *Hamlet*, *King Lear* and *Romeo and Juliet*, are indeed, more generally known and admired, whilst the *Tempest*, although by no means inferior, can hardly boast of such universal sympathy and popularity^o). I trust I may be allowed to conclude this Preface with the hope, that, not only Professor Retzsch's Illustrations, but my own contributions likewise, may serve to sustain its well-grounded claims to an equality with those masterpieces of the greatest of dramatic poets.

HALLE, October, 1840.

^o) From this opinion the Translator ventures to dissent, as the *Tempest* has always been among the most admired of Shakspeare's plays, even before the splendid (and perhaps in point of decoration too splendid) representation under the management of Mr. Macready.

Note by the Translator.

EINLEITUNG.

Der Mensch ist eine wunderbare Doppelgestalt, so wunderbar doppelt, dass das Wunderbare selbst unmittelbar neben dem Allergemeinsten Platz findet, und beide Extreme ihre verschiedenfarbigen Fäden so fest und dicht zu dem buntscheckigen Gewebe des Lebens zusammenflechten, dass man nicht weiss, wo das Eine anfängt und das Andere aufhört. Jeder hat ohne Zweifel schon Stimmungen gehabt, in denen ihm Alles so ausserordentlich und seltsam, so geheimnissvoll und räthselhaft dünkte, dass er über die Blume auf dem Felde, über den murmelnden redseligen Bach, über die flüchtig dahingleitenden Wolken in tiefes Nachsinnen versinken konnte, in denen es ihm war, als müsste jeden Augenblick irgend etwas ganz Unerhörtes geschehen, oder in denen er sich wenigstens recht aus tiefem Herzensgrunde nach irgend einem wunderbaren Ereignisse, nach ausserordentlichen, tieferschütternden Erlebnissen und seltsamen, phantastischen Erscheinungen sehnte, — während auf der andern Seite dicht neben ihm, ihm selbst wohl bewusst, Alles im alltäglichsten Geleise dahinschlich, ja während er selbst ruhig und ungestört die gewöhnlichsten Dinge that, die gemeinsten Berufsgeschäfte abmachte, und gerade von dieser alltäglichen Wirklichkeit sich nicht minder angezogen und festgehalten, in ihr sich wohl und glücklich fühlte. Es giebt in der That solche Stimmungen, in denen die dunkle, nur von flimmernden Sternen halberleuchtete Nacht der Wunder und Mysterien mit dem hellen Tage des Allbekannten und Gewohnten streitet, beide dicht neben einander hausen und das dunkle, Wunder schauende Auge der Phantasie dem klaren, nüchternen Blicke des Verstandes beegenet, so dass der Mensch gleichsam aus zwei ganz entgegengesetzten Standpunkten wie aus zwei ganz verschiedenen Anlitzten die Welt und sich selbst erblickt.

Eine solche Stimmung bildet, so zu sagen, die psychologische Grundlage jener phantastischen Gebilde der Poesie, welche wie Shakspeare's Sommernachtstraum und Sturm gleichsam zwei ganz heterogene, sich widersprechende Welten in Ein gährendes Chaos zusammengliessen, um daraus eine ganz neue, sonderbare, halb bekannte, halb unbekannte Welt zu bilden. Auf der einen Seite treten uns Gestalten entgegen, mit denen wir völlig vertraut sind, menschliche Fehler und Schwächen, Gefühle, Leidenschaften, Gedanken — Alles in gewohnter Form und kompakter Natürlichkeit; wir glauben uns selbst und unsere alltäglichen Umgebungen, wie aus dem Spiegel herausgeschnitten, vor uns zu sehen. Auf der andern Seite dagegen entfaltet die Magie des Wunders ihre ganze Macht; die

INTRODUCTION.

Man possesses a double nature, so wonderfully double, that the most common things are in close conjunction with the Wonderful itself. Both extremes interweave their party-coloured threads so firmly in the chequered web of life, that we know not where the one begins and the other ends. Who has not felt at times that every thing around him seemed so strange, extraordinary and mysterious, that the flower in the field, the murmuring ripple of the streamlet, the fleet and evanescent clouds exercised an influence upon the mind and disposed it to deep meditation? At such moments it seems as if something eventful were about to happen; a longing for some extraordinary incident, for some powerful and moving influence, some strange fantastic vision arises from the inmost depths of the heart — whilst at the same time, we are, on the other hand, well aware that every thing around us creeps on in the uniform course of every-day existence; nay, even whilst we are performing the ordinary round of our usual avocations, and in this very course of every-day reality find ourselves contented and happy.

There are in truth such feelings of the mind, in which the dark night of wonders and of mysteries, but half illumined by twinkling stars, contends with the broad day of the Ordinary and Well-known, each in close contact with the other; the eye of the fancy, gazing on mysterious wonders, meets the clear sober look of the understanding, so that man from these two opposite points, as from two opposite countenances, contemplates the universe and himself.

This state of feeling forms, if we may be allowed the expression, the psychological basis of those fantastic creations of poesy, which, like Shakspeare's *Midsummer Night's Dream* and the *Tempest*, fuse two heterogeneous contradictory worlds into one fermenting chaos and thus call into existence a wholly new, strange, halfknown yet half unknown, world. On the one hand we meet with forms with which we are familiar, human faults and weaknesses, feelings, thoughts and passions — all usual and compact as in life and nature; we fancy that we behold ourselves and all that surrounds us in daily life, advancing as in a mirror.

But, on the other hand, the magic wonder displays all its power, the laws of nature

Gesetze der Natur sind aufgehoben, die erscheinenden Gestalten ahmen höchstens die Form der gemeinen Wirklichkeit nach, ihr Inhalt und oft auch ihre Erscheinung ist durchaus verschieden; Alles widerspricht der täglichen Erfahrung oder überschreitet doch ihr Maass auf jeder Seite. Und doch ist es, als wären wir auch in dieser unbekannten, wunderbaren, gesetzlosen Welt zu Hause. Es ist nicht blos Illusion, sondern in unserm tiefsten Innern erklingt eine Saite und begleitet in reinen Harmonien die mystischen Töne, die uns von dort herüberklingen; wir finden in uns selbst ein dunkles Gefühl, das mit den Wundern und Wundergestalten entschieden sympathisirt. — Die Phantasie des ächten Dichters ist im Gebiete der Poesie dasselbe, wie die Liebe im Gebiete der Religion: beide stehen frei über dem Gesetze. Aber die Phantasie des ächten Dichters belebt auch nur das ewige Wunder, das in der Brust des Menschen sich abspiegelt — das ewige göttliche Wunder, aus dem erst die Natur und ihre Gesetzmässigkeit hervorging, die ewige wunderbare Schöpferkraft, die über den Gesetzen des Universums steht, weil sie selbst diese Gesetze erst setzte. Aus dieser Quelle schöpft der Dichter seinen Stoff, und formt ihn zu bestimmten lebendigen Gestalten; — in diesen Quell versenkt sich die Liebe und entnimmt aus ihm den Stoff ihres Wollens und Handelns. Darum sind beide erhaben über das Gesetz, weil mit dem Gesetzgeber selbst Eins, und eben deshalb doch nicht gegen das Gesetz. Die wunderbare Welt des ächten Dichters widerspricht nur den Gesetzen oder vielmehr Gewohnheiten der gemeinen Wirklichkeit; aber sie harmonirt vollkommen mit den höhern Gesetzen einer zwar nicht gemeinen, wohl aber allgemeinen, idealen Wirklichkeit; die Gesetze der Natur sind aufgehoben, aber an deren Stelle sind die Gesetze des Geistes getreten, die ewigen Gesetze dessen, der die Natur nur zum Schemel seiner Füße, — zu seiner Basis und Voraussetzung, aber auch zu seiner Dienerin hat. Beide Gesetze sind in ihrem Ursprunge Eins, und so ist es denn auch sehr begreiflich, dass wir uns in beiden Welten, die uns der Dichter vorführt, gleich heimisch fühlen. Wie in der Dichtung beide sich gegenseitig durchdringen, auf einander einwirken und zu Einem Ganzen sich zusammenschliessen, grade so begegnen sie sich in unserer eigenen Brust.

Vom Märchen unterscheidet sich das phantastische Drama Shakspeare's eben durch diese doppelte Basis, durch diese zwiespältige, entgegengesetzte Weltanschauung, auf der es beruht. Das Märchen hat nur Eine Welt, in der es sich bewegt, und diese Welt ist durch und durch wunderbar, magisch, durch und durch ein phantastisches Spiel mit ihrem eignen Daseyn. Das Märchen stellt die Wirklichkeit gar nicht dar, sondern verhüllt sie unter die bunten, halb blendenden, halb durchsichtigen Schleier von Duft und Nebel, Licht und Farbe, woraus es seine Gebilde zusammenwebt. Seine Gedanken sind nur Gedankenassonanzen, gleichsam nur einzelne Töne eines reichen harmonischen Accords, zu denen die Phantasie des Lesers die fehlenden Ergänzungstöne sich selbst aufsuchen muss. Es will gar nicht Eine bestimmte Grundidee, Eine bestimmte Lebensansicht ausdrücken, sondern auf den ganzen Gedankeninhalt des Lebens überall anspielen, ihn hier und dort berühren, hier und dort anklopfen, dass die aus allen Metallen zusammen gegossene Glocke einzelne abgerissene Klänge von sich giebt, die trotz ihrer Zusammenhangslosigkeit und Verschiedenheit innerlichst doch harmoniren. Eben darin, dass das Abgerissene und Chaotische, die sonderbarsten und verschiedenartigsten Töne und Farben, Gestalten und Ereignisse im tiefsten Grunde doch zu inniger Consonanz freiwillig zusammenstimmen, eben darin besteht der allgemeine Sinn, der Begriff jedes Märchens, weil eben darin Eine Seite des Lebens selbst ausgesprochen ist. Das Märchen will daher gar nicht erklärt seyn, es will nicht mit dem Verstande, sondern nur mit der Phantasie aufgenommen seyn. Es erklären wollen, hiesse die Blume anatomisch seciren, um nach ihrem Geruche zu suchen.

are suspended, the figures that appear, do but assume the form of common reality and often their very appearance is totally at variance with it, every thing contradicts or at least surpasses our experience in every direction and still we seem to be at home in this strange and unknown world. It is not mere illusion; there is in the depths of the soul a chord that sounds in unison with the mystic tones that reach us from this magic sphere, an indistinct feeling in sympathy with these wonders and shadowy forms. The fancy of the *real* poet is in the region of poesy what love is in that of religion; both are free and above the law. But the fancy of the real poet only animates the eternal wonder, reflected in the breast of man — the eternal godlike wonder, from which nature and her laws proceeded, the eternal wonder of creative power, which rises above the laws of the Universe which itself established. From this source the poet draws his materials and fashions them into definite and living forms, into this source love descends and thence derives the basis of its will and active power. Both are elevated above the law, inasmuch as they are one with the Lawgiver himself, and therefore, nevertheless, not against the law. The world of wonders of the real poet contradicts only the laws or rather the habits of common reality; but it is in complete harmony with the higher laws of a reality, not common indeed, but general and ideal. The laws of nature are suspended, but in their stead appear the laws of mind, the eternal laws of Him, who has nature for his footstool — for his basis, but likewise for his handmaid. Both these laws are in their origin the same, and now we easily understand why we feel ourselves at home in both the worlds into which the poet leads us, for in our own hearts as in poetry both mutually act upon and penetrate each other.

In this double basis, this divided and opposite contemplation of the world, lies the difference between the fairy tale and the fantastic Drama of Shakspeare. The former has but one world in which it moves, and this world is wonderful throughout, a fantastic playing with its own existence. The fairy tale does not represent reality, but shrouds it in the half-dazzling, half-transparent veil of mist and vapour, of light and colour with which its figures are interwoven. Its thoughts are only assonances of thoughts, as it were, only single tones of a rich harmonious accord, to which the fancy of the reader must supply the tones that are wanting to complete the melody. Its object is not to express *one* definite fundamental idea, *one* definite view of life, but, taking for its sphere the *whole* contents of life, it touches and plays upon them at random, just as bells which, cast of all metals, give single detached sounds, that, notwithstanding their want of connexion, harmonize together. In this very chaotism and want of connexion in these differing tones and colours, forms and events which harmonize in their deepest groundwork, lies the general sense, the essence of the fairy tale, because *one* side of life itself is expressed therein. For this reason we should not attempt to explain it nor to receive it through the understanding but purely through the fancy; to wish to explain it, would be to anatomize the flower in order to discover its fragrance.

Aber ist es denn nicht am Ende mit jedem Kunstwerke dasselbe? Streift der Verstand nicht jedem Kunstwerke den lieblichen zarten Farbestaub von den Flügeln, wenn er es erklären will? Allerdings wenn der Verstand allein sich das Amt des Dolmetschers anmasst. Der nackte Verstand ist der geborne Materialist, der geborne Handwerker und Handelsmann; aber freilich auch der geborne Handelnde und Unterhändler zwischen der reellen Aussenwelt und der innern Ideenwelt des Menschen. Er ist der geborne Feind des Gefühls und der Phantasie wie überhaupt der Ideerzeugenden Schöpferkraft des Geistes; und doch ist er zugleich ein nothwendiges Triebrad dieser schöpferischen Macht, das Triebrad, das die Gedanken condensirt und individualisirt, den Ideen Gestalt und Charakter verleiht, und sie so erst fähig macht, aus dem dunkeln mütterlichen Schoosse an das Licht der Welt hinauszutreten. Der Dichter und Künstler kann seiner nicht entbehren, er faselt und schwärmt ohne Verstand; und doch ist er nur Künstler kraft der überwiegenden Gewalt der Phantasie. Umgekehrt kann der Dolmetscher der Kunst, der Kritiker, der Phantasie nicht ent-rathen: ohne sie erklärt und kritisirt er nicht, sondern kritittelt und deutelt nur; ohne sie bleibt er am Einzelnen kleben, während das Ganze ihm entgeht, und eben damit zerreisst und vernichtet er das Kunstwerk, statt seinen organischen Zusammenhang, seine Einheit und nothwendige Gliederung aufzudecken. Denn ohne sie versteht er das Kunstwerk nicht, weil er es nicht lieben kann, und er kann es nicht lieben, weil er mit ihm, dem Erzeugnisse der Phantasie, auch nur vermöge der Phantasie Eins werden kann. Und doch ist der Kritiker wiederum nur Kritiker kraft der überwiegenden Macht des Verstandes. Der Unterschied zwischen dem Künstler und seinem Dolmetscher besteht also in Wahrheit nur darin, dass letzterer vermöge des geringeren Maasses an Phantasie das Kunstwerk nicht produciren, sondern nur reproduciren, und umgekehrt jener wegen des geringeren Maasses an Verstandeskraft, sein eigenes Werk nicht objectiv verstehen und erkennen, sondern im Spiegel der Kritik nur wieder erkennen kann. Daraus folgt, dass der Kritiker ein schlechter, der Sprache unkundiger Dolmetscher ist, wenn er, ohne das Kunstwerk in sich wiedergeboren zu haben, nur schneidet und ätzt und zerlegt. Es muss vielmehr ihm im eigentlichsten Sinne des Worts erst eine Thatsache seines eignen Lebens, von ihm selbst recht im Innersten der Seele erlebt und durchlebt, in seiner ganzen Schönheit und Herrlichkeit erst aus ihm selbst ihm aufgegangen seyn, ehe er es kritisiren kann und ehe er ein Recht hat, es zu kritisiren. Freilich kann seine Dolmetschersprache niemals die Sprache des Originals seyn. Er kann nicht selbst dichten, sondern nur erläutern d. h. die unmittelbare Anschauung, das Bild und die Form in den Gedanken verwandeln oder vielmehr den künstlerischen, in Fleisch und Blut verkörperten und verhüllten Gedanken, den Geist der Dichtung aus seiner Umkleidung herauschälen, das Concrete und Einzelne in das Allgemeine und Ganze auflösen, und dann wiederum aus und in dem Ganzen allen einzelnen Gliedern ihren nothwendigen Platz anweisen. Willman von ihm dasselbe erwarten, was der Dichter selbst giebt, die Anregung der Phantasie, die Spannung der Gefühle, Affekte und Leidenschaften, das anmuthige Spiel von Licht und Schatten, Form und Inhalt u. s. w., so wird man sich allerdings sehr getäuscht finden. Wie er nur die Beziehungen der dichterischen Gebilde zu den ewigen Ideen der Natur und der Weltgeschichte aufsuchen und feststellen kann, in der Dichtung selbst nur die Idee und damit ihre innere Einheit, ihre Seele, zu erforschen hat, so kann er auch nur das Nachdenken anreizen und die Ideerzeugende Vernunft in Spannung setzen. Allein wenn er nur der rechte Dolmetscher ist, so wird durch ihn auch der Freund der Poesie, von der Kritik wieder zur Dichtung zurückkehrend, eben so viel Gewinn haben als der Sprachkundige durch Vergleichung mehrerer fremden Sprachen mit der geliebten Muttersprache. Denn wie wir dadurch erst zum Bewusstseyn über die Eigenthüm-

But is not this at last the case with every work of art? Does not the understanding in attempting to explain it, efface the bright ethereal tints that give it life and beauty? Certainly, if the *understanding alone* will take upon itself the office of interpreter. The bare understanding is a born mechanic, but it is likewise the agent between the real external world and the inward ideal world of man. It is the innate enemy of feeling and of fancy, in a word, of the creative power of the mind, and yet it is a necessary mover of this very creative power, condensing and individualizing the ideas, giving form and character to the conceptions of the poet, and thus enabling him to bring them from the dark womb of thought to the light of the world. The understanding is indispensable to the poet and the artist, without it his productions become confused and void, but it is only where the fancy predominates that a man is really a poet. But the fancy is likewise, on the other hand, indispensably necessary in the interpreter of art, the critic. Without it, he does not explain or criticize, he only hangs about the single parts, unable to embrace the whole. Thus he only tears and annihilates the creations of genius, instead of revealing its substantive distinctions and unfolding the necessary connexion between the component parts and gathering them up into one organic whole. Without fancy he cannot understand a work of art, because he cannot love it; and he can not love it, inasmuch as he can only identify himself with the productions of fancy through the assistance of fancy. And yet it is the preponderance of the understanding that constitutes the critic. The distinction between the artist and his interpreter, therefore, in reality consists only in this, that the latter, less favoured by the inspirations of fancy, cannot create a work of art, but merely reproduce it, whilst on the other hand, the former, less gifted with understanding, cannot objectively understand and know his own work but merely recognize it in the mirror of criticism. That critic, consequently, is a bad interpreter, ignorant of the language he attempts to expound, who, without having reproduced the work of art itself, only strips, divides and dissects. The critic must, in the most literal meaning of the word, have experienced and felt a fact of his own life in his inmost soul, in all its beauty and excellence, before he can criticize it; and before he has a right to do so, his language as an interpreter can never be the language of the Original. He himself cannot create, he can only illustrate, that is, metamorphose the intuition, the picture and the form into *thoughts* or rather he can only catch from the artist's thoughts, embodied and shrouded in flesh and blood, the very spirit and garment of his poesy, resolving what is concrete and single into One general Whole and then from and in this Whole assigning to each part its necessary and proper place. If we expect from him a display of the same powers that are the peculiar privilege of the poet; that he shall interest the fancy, excite the feelings, affections and passions; or if we look for the pleasing play of light and shade, of form and substance, we shall be disappointed. As it is only his province to investigate and establish the different relations of the poet's creations to the eternal ideas of nature and of universal history, to trace in the poem itself the *idea* and with it its internal unity, its soul; so he can only excite to reflection and, by suggesting new thoughts, interest the *reason*.

But if he is a true interpreter, the friend of poesy, on returning from his criticism to the work itself, will derive the same advantage as the linguist does from a comparison of several foreign languages with his beloved mother tongue. For, as we are only then really sensible of the peculiarities and beauties of our native language, when we compare it with

lichkeiten und Schönheiten unseres eigenen Idioms kommen, dass wir andere ihm entgegenhalten, so führt auch erst die ächte Kritik zum klaren Bewusstseyn über den Reichthum, die Grösse und Herrlichkeit des Kunstwerks. Damit aber wird wiederum der Reichthum desselben selbst erhöht, die Grösse vergrössert, die Herrlichkeit noch herrlicher, und mithin auch der Genuss tiefer, inniger, kräftiger.

Eine solche Kritik oder Erläuterung ist mithin ohne Zweifel bei jedem Kunstwerke nicht nur erlaubt, sondern vollkommen berechtigt, ja nothwendig; und wenn das Märchen davon eine Ausnahme macht, so ist es nur darum, weil das Märchen wegen des Mangels an organischer Einheit gleichsam das umgekehrte, auf den Kopf gestellte Kunstwerk ist. Bei jeder anderen Dichtung wird die Kritik um so nothwendiger, je reicher der Inhalt ist, je grösser die Fülle der einzelnen Figuren, der Charaktere, ihrer Thaten und Schicksale, je verwickelter und kunstvoller die Composition des Ganzen, und je schwieriger es also ist, die Beziehungen aller der mannichfaltigen einzelnen Glieder zur Einheit der Idee herauszufinden. Und doch kann erst dann das Kunstwerk verstanden, die Tiefe seines Inhalts und die Schönheit seiner Form begriffen heissen, wenn diese Einheit, dieser innere Mittelpunkt, die Sonne, um die sich Alles dreht und von der Alles sein Licht und seine Bedeutung empfängt, entdeckt ist. Die Schönheit der Form besteht ja eben nur in dieser allseitigen, lebendigen Beziüglichkeit (Relativität) der einzelnen Glieder zur inneren Einheit des Ganzen, so dass jedes Einzelne das Ganze in sich hat und ausdrückt und umgekehrt im Ganzen immanent, von ihm getragen und bedingt ist. Und je tiefer diese innere Einheit liegt, um so tiefer ist nothwendig der Inhalt der Dichtung; je tiefer die Wurzeln gehen, um so höher und mächtiger ist der Baum.

Ist dies richtig, so bedarf es keines Beweises, dass gerade Shakspeare's Dichtungen den ächten Kritiker und Erläuterer am allerwenigsten entbehren können. Ich denke, in Aller Gedächtniss ist noch jene Zeit, da der grösste dramatische Dichter der christlichen Zeitrechnung und nach meiner Ansicht aller Zeiten, nicht nur in der Fremde, sondern in der eignen Heimath von seinen eigenen Landsleuten völlig vergessen und verachtet war — lediglich darum, weil man ihn nicht verstand. Die Kritik war es, die ihn in's Leben zurückgerufen hat; sie war es, die diesen unermesslichen Schatz wieder ausgegraben und ihn in sein Recht, in das Herz der Englischen Nation und in den Mittelpunkt des Geistes der Menschheitiedereingesetzt hat. Und doch! — wie lange hat es gedauert, ja, wie vielfach ist es noch heut zu Tage der Fall, dass man der Meinung ist, Shakspeare sey wohl ein grosser Dichter, hinreissend im Einzelnen, witzig, geistvoll, gedankenreich, ein tiefer Menschenkenner, meisterhaft in der Zeichnung der Charaktere, in der Darstellung der Gefühle, Affekte und Leidenschaften, erschütternd im Tragischen, tiefsinnig im Komischen u. s. w. Aber von der Composition verstehe er gar nichts; er folge blind den Eingebungen seines Genius, ohne Maass und Ziel stürme er dahin, bald in die Lüfte sich erhebend, bald in die Tiefe versinkend. So verschwinde dem nachhinkenden Leser der Boden unter den Füssen: das Einzelne sehe er wohl, aber keinen Zusammenhang, keine Ordnung; die herrlichsten Scenen und Situationen, die anmuthigsten Gestalten, die sinnreichsten Ideen schweben in der Luft oder wirbeln chaotisch durcheinander; — kurz, die innere Einheit, das Alles haltende und bewegende Centrum fehle durchaus den Shakspeare'schen Dichtungen. So sprach man vor einigen Decennien in Deutschland; so spricht man, wenn man aufrichtig seyn will, noch jetzt in England — lediglich darum, weil man den grossen Dichter und seine tiefsinnigen Pläne nicht versteht, und weil die Kritik, entweder von falschen Principien ausgehend, oder wie in England, ohne Theilnahme darniederliegend, das Verständniss noch nicht zum Bewusstseyn über sich selbst gebracht hat, so dass es als blosses Gefühl oder Ahnung in der Brust

others, so it is pure criticism that makes us sensible of the riches, greatness and excellence of a work of art. For by it, its riches are increased, its greatness magnified, and its excellence enhanced; and thus the enjoyment derived from it is deeper and more lasting.

Such criticism is therefore not only permitted, but even justified and necessary, and if the fairy tale is an exception to this, it is only because, from its want of organic unity, it must be considered as an inverted work of art. In every other kind of composition, criticism is the more necessary, in proportion as the contents are richer; the greater the variety of the single figures and characters, their actions and destinies, the more complicated is the composition of the whole, and the more difficult it consequently is to trace the different relations of the manifold parts to the one pervading Idea.

And yet a work of art can only then be understood, the depth of its conceptions and the beauty of its form can only then be apprehended when this unity, this inmost centre, the sun round which every thing revolves and from which every thing receives light and meaning, is discovered. It is this constant relation of the parts to the internal unity of the whole that constitutes the beauty of a work. Every single part must have and possess the Whole in itself and conversely it must be immanent in the Whole, be borne out and modified by it. The contents of the poem are necessarily deep in proportion to the depth at which this internal unity lies; the deeper the roots, the higher and more mighty is the tree.

If this be true, it requires no demonstration that Shakspeare's Works can least of all dispense with the labours of the true critic. We all remember the time when the greatest dramatic poet of the Christian era, and, in my opinion, of all ages, was completely forgotten and despised, not only in foreign countries but even by his own countrymen at home, — merely because he was not understood. It was criticism that brought him back to life, that dug up again this inestimable treasure and re-established him in his right in the hearts of the English nation, in the centre of the mind of humanity.

How many have considered, nay, even now, consider Shakspeare a great poet, unrivalled in single passages, witty, rich in ideas, masterly in the drawing of his characters, in representing the feelings, affections and passions, harrowing in the Tragic, deep in the Comic! Although they cannot altogether resist his mighty influence, they deny him to have been a master in the construction of his pieces, asserting that he blindly followed the inspirations of his genius, storming without measure and without an object, sometimes rising into the air, sometimes sinking into baseless depths.

Thus the ground, they maintain, vanishes from beneath the reader, sinking with the poet, who could master single parts, but could not maintain the necessary connexion and order of the Whole; the noblest scenes and situations, the most pleasing forms, the brightest ideas wave in the air or whirl in chaotic confusion among each other; in short, the inward unity, the all-steadying, all-moving centre, in Shakspeare's compositions, is wanting. This, at a comparatively recent period, was the general opinion in Germany, this is, even now, if the truth must be spoken, the prevailing opinion in England, because this great poet and his deep-laid plots are not understood and because criticism proceeding upon false principles or, as in England, neglected and unheeded, was unable to elicit the light of truth which slum-

weniger Auserwählten schlummert. Am Einzelnen kritisirt man wohl herum und mükelt oder lobhudelt mit gleich unverständigem Eifer; aber die ächte Kritik, die vornehmlich nur das Ganze als Ganzes, die Einheit der Mannichfaltigkeit zu fassen sucht, und diese Einheit nicht in einer leeren äusserlichen Form — wie die missverständene dreifache Einheit des Aristoteles, diese eitle abstrakte Einerleiheit der Zeit, des Orts und der Handlung, die freilich von Shakspeare am allerwenigsten geachtet wird — sondern in einer lebendigen, inhaltvollen Idee findet, diese ächte Kritik ist fast eben so selten als die ächte Poesie und Kunst. Dazu gehört aber auch, dass der Kritiker den Geist und Charakter des Dichters völlig durchdrungen, und seine ganze Kunst in ihrem innersten geistigen Mittelpunkt erfasst habe. Denn jene Einheit der Idee oder vielmehr die mannichfaltigen Ideen, die Shakspeare seinen Dichtungen zum Grunde gelegt hat, sind eben nur Radien eines Kreises, dessen Centrum der eigenthümliche Standpunkt ist, von welchem aus er das Leben und die Welt anschaut, Tropfen aus dem Quell seiner geheimsten Ahnungen über göttliche und menschliche Dinge in deren innerster Zusammenfügung zum kosmischen Ganzen des Universums. Jedem Shakspearschen Drama liegt eine besondere Lebensansicht zum Grunde, d. h. Eine Seite des menschlichen Wesens und Lebens ist darin zum Mittelpunkte gemacht, auf den sich alle übrigen Seiten beziehen, aus welchem alles Einzelne wie Radien des Kreises sich entfaltet, wodurch die ganze Darstellung, nicht nur die Aktion oder die vom Dichter erfundene Verwicklung der Verhältnisse und Begebenheiten, sondern auch die mannichfaltigen Charaktere und ihre Thaten und Schicksale ihre Bedeutung erhalten, und so auf diese Einheit bezogen, das Ganze seine Schönheit der Form, alle Glieder ihre Nothwendigkeit gewinnen.

Vor allen Dingen aber bedürfen Stücke wie der Sturm, der Sommernachtstraum u. s. w. dieser erläuternden Kritik. Denn einer Seits haben sie zwar das Märchenhafte an sich, das anscheinend sich ganz der Erklärung entzieht. Allein andrer Seits ist dies Märchenhafte in die Darstellung der gemeinen Wirklichkeit nur hineingeflochten wie ein Paar duftige exotische Blumen in einen nordischen Eichenkranz. Das Wunderbare und Geheimnissvolle mischt sich so innig mit dem Natürlichen und Wirklichen, dass das Eine nicht klar werden kann, wenn nicht auch das Andere erklärt wird. Das Ganze ungelöst stehen lassen, hiesse nur, es zum blossen Märchen herabsetzen. Aber ein Märchen ist es offenbar nicht. Vielmehr, während das Märchen sich über das Wunderbare niemals wundert, weil es ihm gar nicht als wunderbar gilt, sondern recht eigentlich seine Heimath ist, erscheint im Sturm das Wunder überall als eigentliches Wunder, das Magische, Auserordentliche, Uebernatürliche wird eben so angestaunt, wie es in unserm eignen Alltagsleben angestaunt werden würde. Die Dichtung nimmt also offenbar ihren Standpunkt auf der idealen Grenze, wo das luftige Reich der Wunder und Mysterien in die alltägige Wirklichkeit hineinschaut und umgekehrt von ihr geschaut wird. Hier steht sie mitten in der Beziehung zwischen beiden, den einen Fuss hüben, den andern drüben; aber ihr Schwerpunkt ruht nur auf der einen Seite, getragen wird sie in der That nur von dem festen Boden der Wirklichkeit. Damit aber dass sonach das Wunderbare sich auf letztere nur bezieht, nur hineingeflochten erscheint in das wirkliche Leben, verliert es seine Selbstständigkeit: es ist nur für die Wirklichkeit da; nur in Beziehung auf diese hat es Sinn und Bedeutung. Und weil eben darum seine Bedeutung nicht blos seine eigene ist, sondern zugleich die Wirklichkeit bedeutet, auf diese hindeutet und sie mit umfasst — in dieser gedoppelten Bedeutung ist es offenbar symbolisch oder allegorisch, d. h. es ist und bedeutet nicht blos das, was es scheint, sondern noch ein Anderes, mit dem es zusammenhängt wie die Theile mit ihrem Ganzen. Das Symbolische aber fordert seiner Natur nach eine Erklärung seines Sinnes; es ist gar

bers, an indistinct feeling or vague presentiment in the hearts of the few Elect. Single parts, indeed, are criticised, and blamed or eulogized with a zeal devoid of knowledge, but true criticism, which strives to seize and to embrace the whole, to trace the unity in all its varieties and finds this in an idea pregnant with life and meaning; not in empty outward form — like the misunderstood three unities of Aristotle, the abstract sameness of time, place and action, for which Shakspeare, and justly too, entertained little respect; — this criticism is almost as rare as true poetry and art.

The true critic must penetrate the mind and character of the poet, must make himself master of the whole intellectual range of his art. For this unity of ideas, or rather these manifold ideas themselves which form the basis of Shakspeare's dramas, are but radii of that circle whose centre is the point from which he contemplates the world and human life, emanations from the spring of his most secret divinations of divine and human things, in their inmost connexion with the cosmical Whole of the Universe.

A peculiar view of life lies at the bottom of every Drama of Shakspeare's — that is — one side of human nature is therein taken as a centre, to which all the other sides refer and from which the manifold parts diverge like radii of a circle. The invention of the poet, the complication of circumstances and events, the various characters, their actions and destinies are all evolved in beautiful and necessary connexion and concentrated round the unity of idea which forms the groundwork of the piece.

In no pieces are the explanations of criticism more necessary than in those which, like the Tempest and the Midsummer Night's Dream, move partly in a fairy world. But this world, which as we have before observed, is in itself no subject for criticism, appears here interwoven with the occurrences of common reality, like a few exotics exhaling their fragrance amidst the green leaves of an oaken garland. The Wonderful and Mysterious is so closely intermixed with what is natural and real that the one can not be understood unless the other be explained. To leave the whole unresolved would be to degrade it to a mere fairy tale.

But this it manifestly is not. On the contrary, the fairy tale never wonders at the Wonderful, because it does not look upon it as such, but considers it as its native element. But in the Tempest, the Wonderful appears every where as a real wonder. All that is magical, extraordinary or supernatural, is there considered just as wonderful as we should consider it in real life. The poet has here taken for his centre the point where the airy region of wonders and of mysteries borders upon the world of reality, overlooking both, but standing himself on the firm ground of the real world.

Thus this wonderful and fairy world exists not for itself, but merely by, and in relation to, that real life with which it is constantly interwoven, and in its relation to which it can alone be said to have sense and meaning. In this double relation and signification it is manifestly symbolical or allegorical, that is, it is and signifies, not only what it is and signifies, but likewise something else to which it bears the same relation as the parts do to the Whole. But the Symbolical, from its very nature, requires an explanation, it is not a symbol unless its meaning and signification be explained and understood. This, then, is the peculiar province of the critic. He has not only to investigate and trace the unity of the idea, the pe-

nicht Symbol, wenn nicht das, was es bedeutet, auch verstanden erkannt wird. Hier also hat die erläuternde Kritik mehr zu thun als irgend wo. Hier hat selt bloß die Einheit der Idee, die besondere Lebensansicht, welche dem Drama zum Grunde liegen erforschen; sondern auch zu erklären, warum innerhalb dieser Lebensansicht das Wunderbare Geheimnisvolle so eng mit dem Wirklichen und Natürlichen sich verbinde, und welche symbolische Bedeutung es in dieser Verbindung habe.

Merkwürdig ist die Verschiedenheit, mit welcher Shakspeare Wunderbare in der Tragödie und in der Komödie behandelt. Betrachten wir die seltsamen Gesichter der Hexen in Macbeth, die Geistererscheinungen in derselben Tragödie oder im Hamlet, Juliusar u. s. w., so tritt auch an ihnen das Symbolische stark hervor. Es leuchtet ein, dass durch Hexen zugleich der Gedanke ausgedrückt werden soll, wie auf den sinnhaften Menschen, der mit Leidenschaft des Ehrgeizes, des Hochmuths u. s. w. eigentlich auch schon die verbrecherische Leidenschaft im Herzen trägt, auch die Naturmächte dämonisch verlockend einwirken, wie ihm der Wind Gedanken in die Ohren pfeift, das Wasser ihm von Königreichen und Herrschaften vormurmelt u. s. *)

Es leuchtet ein, dass die Geistererscheinung in Hamlet zugleich der Geist des unnatürlichen Verbrechens selbst ist, das wie ein Gespenst umherschleicht, durch Lösser und Thüren hindurch dringt, alle Bewohner des Hauses mit einem unheimlich beunruhigenden Gefühle peinigt, und so unter Qual und Schmerzen nur danach ringt, sich selbst zu verrathen seine Strafe zu finden. Aber in der Tragödie hat dies Symbolische zugleich die Gestalt einer fernen, wenn auch verborgenen Wirklichkeit: seine moralische Bedeutung ist zugleich äusserliche, scheinbare Erscheinung, weil ihr Träger nur die abstrakt gehaltene Eine Seite des Wirklichen selbst. Denn die Geistererscheinungen sind ja die Geister wirklicher abgeschiedener Menschen, denselben also nur abstrakt für sich genommen, ohne seinen Körper. Die Hexen, obwohl halb natürlich halb übernatürliche Wesen, haben doch eine reale Grundlage: sie sind zuletzt doch wirkliche Ehen, die nur durch ihre abstrakte Bosheit unter Mitwirkung höherer Mächte über das menschliche Maass hinausgehoben erscheinen. In den Lustspielen dagegen, wie im Sturm und Sommernachts, ist das Wunderbare durch und durch magisch; die Elfen und Geister haben nichts mit der Wirklichkeit gemein; sie gehören einer ganz andern, selbstständigen und besonderen, von den bekannten Geschöpfen der Welt völlig verschiedenen Wesengattung an. Eben darin besteht das eigentlich phantastische dieser Gebilde; eben darum ist ihr Wesen gleichsam noch symbolischer als das ihrer Verwandten in der Tragödie. Auch in dieser Verschiedenheit des Tragischen gegen das Komische man aber wiederum den tiefen Blick und das feine Verständniß des grossen Dichters bewundern. eigentliche phantastische Tragödie, wie sie die Spanische Phantasie eines Calderon zuweilen macht hat, hört in der That auf wahrhaft tragisch zu seyn. Denn das Wesen des Tragischen ruht durchaus auf der unerschütterlichen Macht der sittlichen Nothwendigkeit. — auf ewigen Walten der göttlichen Gerechtigkeit. Das Nothwendige aber muss nothwendig auch geschehen; es ist seinem Begriffe nach auch wirklich. Daraus folgt aber von selbst, dass in echten Tragödie niemals bloß willkürliche, phantastische, der Wirklichkeit völlig fremde Wesen treten können. Die Komödie dagegen treibt gerade ihren Spott und Scherz mit der compacten Welt. Während das Trauerspiel die Wirklichkeit gern erhöht und verstärkt, um die Grösse Herrlichkeit des Menschen an

cular view of life which forms the network of the Drama, but he must likewise explain why, in this view of life, thes and the Wonderful are so intimately connected with what is natural and real, and its symbolical signification in this connexion.

The different manner in which Shakspeare treats the Wonderful in tragedy and in comedy is very remarkable.

If we consider the story of the witches in Macbeth, the appearance of the ghosts in the same tragedy of Hamlet, Julius Caesar etc., we find them manifestly symbolical. It is clear that in the works of Shakspeare intended to shew how the powers of nature with their demonlike temptations upon the sinful man who, by falling under the sway of his passions, has already committed the crime in his heart; how the wind breathes murderous thoughts into his ears, the murmurs of kingdoms and of empires etc. *)

It is manifest that the appearance of the ghost in Hamlet is at the same time the spirit of the unnatural crime itself setg around like a ghost, penetrating through bolts and bars, tormenting all the inmates of the house with uncomfortable and unearthly feelings, and thus, amidst pains and striving to betray itself and seek its punishment. But in tragedy the Symbolical assumption of a terrible, although concealed, reality; the moral meaning is invested with natural and real appearance, inasmuch as the spirits that appear, are really the spirits of men; that is, the spirit taken abstractedly without its body. The witches, although natural, half supernatural beings, are in the end but real human beings, raised by their wickedness, through the means of higher powers, beyond the common measure up. In the comedies, on the contrary, as in the Tempest and Midsummer Night's dream the Wonderful is always magical, the fairies and spirits have nothing in common with the human; they belong to a totally peculiar and independent species of beings, quite different creatures with whom we are acquainted.

It is in this that the stature of these productions consists, which for this reason is, as it were, more ideal than that of their tragic kindred. In this difference between the Tragical and the Comic we not but admire the profound insight and discrimination of the great poet. A fantastical like those which the Spanish fancy of a Calderon has attempted, ceases to be truly comic; the very essence of tragedy consists in the irresistible power of moral necessity in the eternal supremacy of Divine justice. But that which is Necessary must likewise be necessary, it is essentially real. It follows from this that in a real tragedy, mere fantastical beings, in their very nature foreign to reality, must never be introduced.

Comedy, on the other hand, is at and mocks compact reality. Whilst tragedy loves to exalt and strengthen reality in order to measure the greatness and glory of man by the standard of the Godlike, the Great and Glorious; the Comedy of Shakspeare, as I

*) Vergl. mein schon angeführtes Buch: Ueber Shakspeare's dtsche Kunst S. 219. f.

*) See my work on Shakspeare's dramatic Art, p. 219.

dem Massstabe des Göttlichen, des wahrhaft Grossen und Herrlichen zu messen, stellt das Shakspeare'sche Lustspiel, wie ich anderwärts näher zu zeigen gesucht habe, *) gerade umgekehrt das allergemeinste Leben, das alltägliche Treiben und Wirthschaften der Menschen dar, wie es in seiner Thorheit und Narrheit, in seinen Fehlern und Irrthümern, in seiner natürlichen und moralischen Schwäche, Verblendung und Verkehrtheit sich selbst paralytirt, an sich selbst gleichsam eine objektive Ironie und Satire ausübt, indem es am Ende zu ganz andern Resultaten gelangt, als es beabsichtigte. Shakspeare's Komödien stellen daher, selbst innerhalb der Grenzen der alltäglichen Wirklichkeit in Wahrheit nur eine verkehrte Welt dar, eine Welt des Widerspruchs und der Ungereimtheiten, beherrscht von Zufall und Willkür in allen Gestalten. Die Wirklichkeit, weil eben nur die wirkliche Thorheit, Albernheit, Nichtsnutzigkeit u. s. w. ist daher selbst nicht in ihrer wahren ewigen Form, sondern nur ihrer zeitlichen, eben so rasch verschwindenden als entstehenden Erscheinung nach aufgefasst; dass Wirkliche erscheint nur, wie es sich selbst aufhebt, und in der That das Unwahre, Irrige, Willkürliche, und mithin auch das Unwirkliche und Unnötige ist. Wenn sich also in diese selbst schon halb unwirkliche Welt jene wunderlichen rein phantastischen Gebilde der Poesie hineinmischen, so kommt in der That nur Gleiches zu Gleichem. Das seinem Wesen nach Unwirkliche — was ja jede Narrheit und Verkehrtheit ist, sofern sie gegen das Wesen des Menschen ist — zeigt sich nun auch in unwirklicher Form und Gestalt; mit dem wesentlich Unwirklichen vermählt sich ganz natürlich auch das formelle Unwirkliche: Erscheinungen und Begebenheiten, die dem natürlichen Flusse der Dinge offenkundig widersprechen, treten mit Recht unter die freilich alt gewohnten, in Wahrheit aber eben so widersprechenden Narrheiten und Ungereimtheiten der verkehrten Welt des Komischen.

Fassen wir diesen ächt Shakspeare'schen Begriff des Komischen scharf ins Auge, dass er zur lebendigen Anschauung wird, so dürfte sich schon daraus im Allgemeinen die symbolische Bedeutung des Wunderbaren in Shakspeare's Komödien errathen lassen. In seiner Thorheit und Verkehrtheit, in seiner Schwäche und Unsittlichkeit nämlich verliert der Mensch die Herrschaft über sich selbst und damit über die Aussenwelt. Er fällt unter die Gewalt des Zufalls und der Willkür der äussern Umstände; er wird der Knecht einer ihm fremden Macht, der er zuletzt nicht mehr widerstehen kann, weil er ihr von Anfang an und während seines ganzen Lebens nicht widerstehen wollte. — Diese Macht ist vorzugsweise die Natur und seine eigne Natürlichkeit, indem ja der Geist mit dem Verluste der sittlichen Herrschaft über sich selbst unmittelbar unter die Despotie seiner natürlichen Bedürfnisse und Triebe, Begierden, Neigungen und Affekte herabsinkt. — Dies ist es ohne Zweifel, was Shakspeare im Allgemeinen symbolisch andeuten will, wenn er Elfen oder Geister, wie Ariel und seine Gehülfen gerade nur mit den Narren und Thoren und den entschieden unmoralischen Menschen ihr Spiel treiben lässt, während sie die Edlen und Guten nicht nur verschonen, sondern ihnen sogar unterthan erscheinen. Denn dass diese Art Geister nur personifizierte Naturmächte sind, leuchtet auf den ersten Blick ein, und soll im Folgenden, wo wir die liebliche Gestalt Ariels etwas näher zu betrachten Gelegenheit finden werden, bestimmter nachgewiesen werden.

Für jetzt begnüge ich mich nur noch darauf aufmerksam zu machen, wie für die eben angedeutete Weltanschauung, welche allen Shakspeare'schen Komödien zum Grunde liegt und die ich daher die komische Weltanschauung genannt habe, auch die Unwahrscheinlichkeit, die allen wunder-

have attempted to shew elsewhere *), represents the common reality of every-day life, its bustle and activity, its wayward follies, faults and errors, its natural and moral weaknesses and absurdities, paralyzing itself and as it were displaying an objective Irony and Satire, inasmuch as, instead of attaining its real aim and object, it arrives at very different results. Shakspeare's comedies, even within the limits of every-day reality, represent in truth only a world turned topsy turvy, a world of incongruities and contradictions, ruled by Chance in all its forms. Common life, inasmuch as it shows in fact but real folly and worthlessness, is not represented in its true eternal form, but merely in its temporal appearance, vanishing as quickly as it originated. It is not the true reality of life, but the untrue, erroneous and arbitrary play of chance, and therefore itself Unnecessary and Unreal. If then those strange and purely fantastical figures of poesy intermingle with this half unreal world, it is but like meeting like. That which is essentially unreal, for such in truth is all folly and absurdity (inasmuch as it is contrary to the nature of man) — appears likewise in an unreal form and shape. Forms and events, in manifest contradiction with the usual course of things, take their place, and justly, amongst the equally contradictory, although usual, follies and absurdities of the topsy turvy world of comedy.

This idea of comedy, which pervades the works of Shakspeare, will of itself unfold to us the symbolical nature of the Wonderful in them. In his folly and absurdity, in his weakness and immorality, man loses all power over himself, and consequently over the external world. He falls under the power of chance and outward circumstances, he comes under the dominion of a foreign power, which he at last can no longer resist, because he has never had the will to do so, and with the loss of moral power, man sinks under the despotism of his natural wants, desires, inclinations and affections. This is doubtless the *general* symbolical meaning of Shakspeare, when he represents Ariel and his associates as playing their tricks only on fools and decidedly immoral men, whilst they not only leave the noble and the good undisturbed, but are even under subjection to them; for, at the first glance, it is manifest that this kind of spirits are only personifications of natural powers. This will appear more clearly when we come to speak of the corporeal figure of Ariel.

For the present, it is sufficient to observe, how, in this contemplation of the world which forms the groundwork of all Shakspeare's comedies, the improbability which attaches to all wonderful and extraordinary events, and which must, however, be as much as possible

*) Ueber Shakspeare's dramatische Kunst S. 163 f.

*) On Shakspeare's Dramatic Art, p. 163.

baren und ausserordentlichen Ereignissen anhaftet und doch besonders im Drama möglichst vermieden werden muss, so ziemlich ganz verschwindet. Coleridge behauptet in seinen Bemerkungen über den Sturm mit Recht, dass es eine Art Unwahrscheinlichkeit gebe, die uns in jeder dramatischen Darstellung nicht weniger als im wirklichen Leben störe und verletze, weil sie nicht nur mit letzterem in Widerspruch stehe, sondern auch mit der poetischen Wirklichkeit oder mit der negativen Realität, welche wir, versenkt in das Reich der Phantasie wie in einen Traum, den Gebilden der Poesie unwillkürlich verleihen, und worin die sogenannte Illusion besteht *). Daraus folgt, dass z. B. in einem Märchen der ordentliche und natürliche Hergang einer Begebenheit gerade eine Unwahrscheinlichkeit sein würde. In der That ist nicht nur in Natur und Geschichte, sondern auch in der Poesie das poetisch Wahre nicht immer wahrscheinlich, und das Wahrscheinliche nicht immer wahr. Denn letzteres beruht durchaus auf der Erfahrung und Gewohnheit: es ist eben nur der unter den vorausgesetzten Ursachen und Motiven, unter den gegebenen Umständen und Verhältnissen gewöhnlich erfolgende und daher von der Einbildungskraft anticipirte Effect; und die psychologische Wahrscheinlichkeit würde daher z. B. unter den Negerstämmen Afrikas oder unter Indern und Chinesen in vieler Beziehung eine ganz andere sein als unter Engländern oder Deutschen.

Nur die Wahrheit ist ewig dieselbe. — Halten wir diess fest, so folgt von selbst, dass, wenn der Dichter es nur versteht, uns von Anfang an in seine Lebensanschauung oder in die poetische Welt, in der er seine Figuren spielen lässt, hineinzuziehen und darin festzuhalten, in eben dieser Welt uns Vieles wahrscheinlich dünken wird, was in der alltägigen Wirklichkeit durchaus unwahrscheinlich sein würde. Ist also der Schauplatz der Dichtung auf jener ideellen Gränze zwischen dem wirklichen Leben und dem Reiche der Wunder, hat der Dichter seinem Stücke jene phantastisch-komische Weltanschauung zu Grunde gelegt, die an sich durchaus wahr der Wirklichkeit völlig entspricht, und in der doch das Wirkliche zugleich auch unwirklich ist und nicht blos ist, sondern in seltsam phantastischen Gebilden auch als unwirklich erscheint; so kommt es nur darauf an, dass er diese Sphäre, diese Weltanschauung gleich in den ersten Scenen uns möglichst lebendig, mit kühnen, kräftigen Farben und scharfen Contouren abschildere, — und er wird ohne Zweifel die Genugthuung haben, dass alle die wunderbaren und ausserordentlichen Dinge, die er uns zeigt, uns in unserer Illusion durchaus nicht stören, d. h., dass wir das wirklich Unwahrscheinliche ganz wahrscheinlich finden werden.

Wie meisterhaft Shakspeare diess Einführen der Zuschauer in die Welt seiner phantastischen Dichtungen, diess Grundsteinlegen für den ganzen Bau, verstanden habe, wie kräftig und unwiderstehlich er unsere Phantasie auf seinen Standpunkt hinüber zu ziehen weiss; — das wird uns zum deutlichsten Bewusstsein kommen, wenn wir uns den Inhalt des Sturms ins Gedächtniss zurückrufen und namentlich die ersten Scenen etwas näher betrachten.

Das Schauspiel wird eröffnet, ohne Prolog, ohne alle Vorbereitung mit der berühmten Darstellung des Seesturms, wovon das Ganze nach der Ansicht der meisten Kritiker seinen Namen trägt. Gleich diese erste Scene enthält mithin ein ungewöhnliches, wenn auch noch völlig innerhalb der Sphäre der gewöhnlichen Wirklichkeit liegendes Ereigniss.

avoided, almost vanishes. Coleridge, in his Notes on the Tempest, justly observes that there is a sort of improbability, with which we are shocked in dramatic representation, not less than in a narrative of real life, because it is not only in contradiction with the latter, but likewise with the poetical or negative reality, with which we, sunk in the world of fancy as in a dream, invest the creations of poesy, and in which the so called illusion consists *). It follows from this that, in some cases, in a fairy tale, for instance, the ordinary and natural course of an event would be an improbability. And as in nature and history, so likewise in poetry: poetical truth is not always probable, nor is the probable always true. For this last rests only upon experience and custom; it is only the effect which usually results from causes and motives under given circumstances, and is therefore anticipated by the imagination; the psychological probability would consequently be very different, among the Indians or Chinese, from what it would be among the English or the Germans. Truth alone is ever the same.

We must never lose sight of the real province of the poet; viz. from the very beginning to draw us into the poetical world in which he makes his figures move, and to keep us there by the power of his fancy; much will then appear probable, which in the every-day world would be highly improbable. If then the poet, taking his stand on that ideal line which forms the boundary between the world of real life and that of wonders, should take for his basis that fantastic, comic contemplation of the two worlds, which, in itself completely true corresponds to reality, and in which, nevertheless, Reality itself is unreal, and not only is so, but, in its strange, fantastic forms, likewise appears so; he has only, in the very first scenes, to bring vividly before us this peculiar world in distinct outline and with bold, effective colours; — and he will be enabled to carry his hearers with him, and to place these wonderful and extraordinary things before them, without destroying the illusion; they will, in this sphere, find what is really improbable quite probable.

It is impossible to contemplate the Drama before us, particularly its opening scenes, without feeling the highest admiration of the masterly skill with which Shakspeare transports us into the world of his fantastic productions (thus laying the foundation for the whole superstructure), and of the irresistible power with which he exalts our fancy to his own position.

The piece opens without prologue or preparation, with the celebrated representation of the tempest at sea, from which, in the opinion of most critics, it takes its name. The very first scene contains an extraordinary event, which, however, lies altogether within the sphere of common reality.

*) The literary Remains of S. T. Coleridge. Collected and edited by H. N. Coleridge. Vol. II. Lond. 1836. p. 92.

*) The literary Remains of S. T. Coleridge. Collected and edited by H. N. Coleridge. Vol. II. Lond. 1836. p. 92.

Weit ungewöhnlicher schon, obwohl noch keineswegs über- oder unnatürlich, ist die Art und Weise, in der sich diess Ereigniss darstellt, die Form, in der es erscheint. Hier finden wir nicht blos Jammern und Klagen, Todesfurcht und Verzweiflung, sondern mitten in die Verwirrung, die Angst und die Noth sprudelt eine Ader des Humors und des Witzes hinein, der nicht nur mit der augenscheinlichen Lebensgefahr, sondern mit den gähnenden Todesrachen selbst seinen Scherz treibt. Wir fühlen daher nicht nur, dass es mit dem dargestellten Verderben nicht recht ernstlich gemeint ist, und das tragische Mitleid, die Stimmung der Tragödie, bleibt uns fern; sondern wir werden auch sogleich in den Mittelpunkt der komischen Weltanschauung hineinversetzt, welche offenbar die Basis des ganzen Stückes bildet. Wir werden aufgefordert, da zu lachen, wo gewöhnlich nur geweint wird. Und doch ist das, was wir sehen, die ganz gewöhnliche, gemeine Wirklichkeit, Menschen, wie sie uns täglich begegnen, Gross und Klein, Vornehm und Gering nach gewöhnlichem Maass und Schnitt. Nur das zeigt sich daher sogleich, dass die wirkliche gemeine Welt der Thorheit und Narrheit, der moralischen Schwäche und Schlechtigkeit in Wahrheit zugleich die verkehrte, unwirkliche Welt ist, und dass sie eben darum, bei Lichte besehen, oft gerade da am lächerlichsten ist, wo sie anscheinend den grössten Jammer aufweist.

Die zweite Scene führt uns nach Prospero's Celle. Der greise Alte, eine hohe würdige Gestalt, mit seinem Zaubermantel und Zauberstabe, neben ihm seine Tochter von seltener Schönheit und reizender Jungfräulichkeit, umgeben von einer romantischen Wildniss — diess Alles muss den Eindruck des Ausserordentlichen und Seltsamen auf uns machen, ohne dass es doch über das Maass der Natürlichkeit und Wirklichkeit irgend hinausgeht. Wir sind nur um einen Schritt weiter in die poetische Welt, die uns der Dichter entfalten will, vorgedrungen. Nun beginnt Prospero seine Erzählung, mit steigender Aufmerksamkeit hören wir die wunderschön erzählte Geschichte, eine Begebenheit, die zwar immer noch nicht die Grenzen des wirklichen Lebens verlässt, doch aber mit ihrem höchst aussergewöhnlichen Inhalte schon ganz nahe an das Gebiet des Wunderbaren heranstreift. Selbst das häufige Fragen Prospero's, ob Miranda auch aufmerke, ob sie auch nicht schlafe u. s. w., während die Erzählung doch ihre höchste Theilnahme erregen muss und nach ihrer Versicherung wirklich erregt, — selbst dieses seltsame Fragen, worüber alle Kritiker sich vergeblich den Kopf zerbrochen haben, hat offenbar nur den künstlerischen Zweck, den Eindruck des Seltsamen und Wunderlichen, den die ganze Scene machen soll, zu erhöhen, und andererseits Mirandens wirkliches Einschlafen, das nachher durch Prospero's Magie bewirkt wird, einzuleiten. Durch Alles diess sind wir dann schon so weit vorbereitet, dass uns nun Ariel's Erscheinung und Prospero's Zauberkünste, die indess anfänglich nur ganz leise und geräuschlos auftreten, nicht mehr Wunder nehmen. Der Dichter hat erreicht, was er bezweckte: unsere Phantasie befindet sich bereits in seiner poetischen Welt, ist unbewusst durchdrungen von seiner Lebensanschauung, und folgt ihm daher auch ungestört, wohin er sie führt.

Die erste und zweite Scene ist zugleich ein Meisterstück dramatischer Exposition. Einer Seits werden wir durch den dargestellten Sturm sogleich in medias res, mitten in die noch ganz unbekannte Fabel des Stückes hineingerissen, unsere Neugierde und Theilnahme wird aufs Höchste gespannt; wir sind begierig zu erfahren, was dieser sonderbare Anfang, der uns eine Anzahl Personen vorführt, blos wie es scheint, um sie vor unsern Augen untergehen zu lassen, zu bedeuten habe; wir sind ganz auf die Zukunft angewiesen, und harren erwartungsvoll der Dinge, die da kommen sollen. Anderer Seits gewährt uns Prospero's Erzählung einen weiten tiefen Blick in die Vergangenheit. Unsere Phantasie von den Flügeln Shakspeare'scher Darstellungskunst getragen, führt uns in das ferne Mailand hinüber.

Far more unusual, although by no means supernatural, is the manner in which this event is represented. We not only find here sorrow and complaining, despair and the fear of death, but in the midst of this confusion, distress and anguish, runs a vein of wit and humor, sporting not only with the manifest danger, but even with the opening jaws of death. We feel that the destruction represented is not to be taken too seriously: we are not affected with tragic pity, the peculiar tone of tragedy, but are transported into the very centre of the comic contemplation of the world, which manifestly forms the basis of the piece. We are invited to laugh where men usually weep and lament. And yet what we see is common and ordinary Reality, men like those whom we daily meet, high and low, gentle and simple; of ordinary dimensions and capacities. But this is likewise clear, that this real and ordinary world of moral weakness is in truth the topsy turvy unreal world, and therefore, seen aright, it is, for this very reason, the most ridiculous, where it apparently displays the greatest sorrow, distress and misery.

The second scene conducts us to the cell of Prospero. The old man, a tall and imposing figure, with his magic mantle and staff, beside him his youthful daughter, a virgin of rare beauty, the romantic desert around them; all this prepares the mind for something strange and extraordinary, without overstepping the bounds of nature and reality. We have advanced one step further into the poetic world which the poet is about to reveal to us. Now Prospero begins his story, with increasing attention we follow him throughout his well told narration, which, without passing the limits of real life, borders on the wonderful, by the extraordinary nature of the events which it records. Even the repeated questions of Prospero, "Dost thou attend me," "Dost hear," although the story was naturally such as to excite the highest sympathy of Miranda, as she assures her father it does, — these strange questions, which have so sadly perplexed the critics, are manifestly intended to heighten the impression already made upon the hearer and to prepare him for Miranda's falling into a magic sleep. Thus prepared, we do not wonder at Ariel's appearance and Prospero's magic power, which displays itself at first slightly and quietly in his conversation with his subordinate spirit. The poet has now attained his aim, our fancy is already transported into his poetic world, and unconsciously participates in his contemplation of life, following him implicitly, the way that he directs.

These two scenes are likewise a masterpiece of dramatic exposition. The tempest introduces us at once to the unknown plot of the piece, our curiosity and sympathy are excited in the highest degree, we wish to know the meaning of this strange opening which introduces so many persons, apparently only that they may perish before our eyes, our only hope is in the future and we await in eager expectation, the events that are about to happen. On the other hand, Prospero's narration casts a long deep look into the Past. Our fancy, borne on the wings of Shakspeare's poetry, is wafted to distant Milan.

Wir werden nicht nur über die erste räthselhafte Scene aufgeklärt, sondern wir erhalten zugleich eine Biographie und Charakteristik der handelnden Hauptpersonen; die ganze Aktion gewinnt eine breite Unterlage an einer bedeutenden thaten- und ereignissreichen Vergangenheit, aus der sie dann im Folgenden, wie eine Pflanze aus dem mütterlichen Boden frisch und kräftig emporwächst. Aber auch Ariel, diess Luftgebilde der dichtenden Phantasie, müssen wir zuvor näher kennen lernen; seine ungewisse, in Aether und Duft verschwimmende Gestalt muss vor unsern Augen erst Leben, Bestimmtheit und Individualität gewinnen. Darum hören wir von seinem Verhältnisse zur Hexe Sycorax, und lernen in seiner Sehnsucht nach Freiheit, die ihn zu Trotz und Undankbarkeit verführt, den Hauptzug seines Charakters kennen. Dieser Auftritt zwischen Prospero und Ariel zeigt Shakspeare's bewundernswürdige Kunst zu exponiren und durch die Exposition zugleich überall die Grundzüge der Charaktere zu liefern, in ihrem glänzendsten Lichte. Gegen den Schluss des ersten Actes lernen wir dann endlich auch noch Kaliban, das seltsame Ungeheuer, dessen Prospero schon erwähnt hat, persönlich kennen; und so haben wir dann, nachdem auch noch Ferdinand, der Sohn des Königs von Neapel, durch Ariel's Zaubergesang nach Prospero's Celle gebracht und das Liebesverhältniss zwischen ihm und Miranda eingeleitet ist, alle Elemente und Motiven der Aktion vollständig vor uns: alle Fäden sind so kunstvoll angelegt, dass die Hand des Meisters sie nun ohne Schwierigkeit zu einem anmuthigen Gewebe zusammenfügen kann.

Der zweite Akt zeigt uns den König von Neapel, umgeben von seinem Bruder, von Antonio, Gonzalo und den beiden Hofherren Adrian und Franzisko, in tiefer Trauer über den Verlust seines Sohnes, der bei dem Schiffbruch durch Ariel von den Uebrigen getrennt, nach des Königs Meinung seinen Tod in den Wellen gefunden hat. Antonio und Sebastian fassen den Plan, den König im Schlaf zu ermorden, werden aber durch Prosperos Kunst an der Ausführung gehindert. Gestört und erschreckt verlassen alle den Platz, um weitere Nachforschungen nach dem verlorenen Ferdinand anzustellen. Statt der feinen vornehmen Ränkeschmiede, der Knechte des aristokratischen Ehrgeizes und Uebermuthes, treten nun in frappanter, effectvoller Contrastirung die gemeinen plumpen Gesellen, die Slaven plebejischer Trunksucht und Habgier, auf, und zeigen in lustiger Parodie, wie auch im niedrigsten Pöbel dieselben Schlingpflanzen des Bösen nur in anderer Form, wachsen und wuchern, und Fürst und Unterthan an Ein Joch zusammenschmieden. Trinculo, der Narr (a Iester — wie er im Personenverzeichniss genannt wird — offenbar der Stellvertreter des Narren oder Clowns von Profession, den Shakspeare in andern Lustspielen auftreten lässt) und Stephano, der trunksüchtige Kellner treffen zufällig mit Kaliban zusammen. — Diese Scene ist in den unerschöpflichen Born nicht Shakspeare'schen Humors getaucht: eine tiefsinnige Ironie spottet der menschlichen Schwäche und Verkehrtheit, zeigt sie in ihrer ganzen Blüthe, und behandelt doch zugleich den Menschen selbst mit Liebe und Theilnahme). Die Würde mit der selbst ein Stephano und Trinculo dem halb dämonischen, halb menschlichen*

*) Dies ist eine Eigenthümlichkeit des Shakspeare'schen Witzes, auf die ich aufmerksam zu machen mich nicht enthalten kann. Shakspeare ist zwar ironisch und satirisch, aber so objectiv, dass seine komischen Figuren niemals Carrikaturen werden. Er behandelt sie alle gleichsam wie seine Brüder, mit einer gewissen Humanität, hinter der Narrenkappe guckt immer der Mensch hervor mit seiner ursprünglichen Würde und Hohheit; selbst die Narren aus den niedrigsten Klassen sinken doch nie zur

Not only is the first scene satisfactorily explained, but the principal characters, with the leading events of their lives, pass in review before us; the whole action, broadly based upon the eventful Past, is gradually developed in the succeeding scenes, like a plant growing in fresh beauty upon its rich native soil. Ariel, this airy creation of the poet's fancy, likewise demands our especial notice; his uncertain ethereal form must gain life and individuality before our eyes. Therefore we hear how he, by the damn'd witch Sycorax, the mother of Caliban, was confined into a cloven pine for refusing her grand hests, within which rift imprisoned, he remained a dozen years until she died and left him there, venting his groans as fast as mill-wheels strike. It was Prospero's art that made the pine gape and set him free. We hear how, notwithstanding this great benefit, driven by his ethereal nature, he languishes for liberty and by his importunate requests excites the anger of his master and deliverer. This scene between Prospero and Ariel displays the admirable art of Shakspeare in expounding his plots, at the same time that he reveals the leading features of his characters. Towards the end of the first act, Caliban, the strange monster, whom Prospero had already mentioned, appears; Ferdinand, the son of the king of Naples, attracted to the cell by the irresistible charm of Ariel's song, in his discourse with Miranda reveals the incipient love of the youthful pair, and thus we have all the elements and motives of the action before us; all the threads are so skilfully arranged that the master's hand can easily weave them into a pleasing web.

The second act introduces the king of Naples with his companions, in deep sorrow for the loss of his son, who after the shipwreck was, as we have seen, decoyed away by Ariel, but whom the king supposes to have perished in the waves. Antonio and Sebastian conspire to murder the king, but are thwarted by Prospero's art, through the instrumentality of Ariel. Prospero's magic art penetrates and thwarts their base project by sending Ariel to awake the sleepers, and they all leave the place, to continue their search after Ferdinand. In the next scene Trinculo, the jester, and Stephano, the drunken Butler, who have likewise escaped the perils of the storm, appear in company with the monster Caliban. These three, the slaves of vulgar appetite and drunkenness, form a striking contrast to or rather a merry parody on, the princely intriguers whom we have just quitted, and show how the same evil elements, without respect of persons, bind prince and subject in one degrading yoke. The whole scene is replete with the inimitable humor of Shakspeare, with deep irony he laughs at human folly and absurdity; revealing them in all their weakness, but at the same time, treating man himself with sympathy and affection*). The dignity with which even a Stephano and Trinculo are elevated above the half demon, half human Caliban, is sublimely comic, the manner in which the former behave, betrays a deep moral degeneracy, but at the same time a certain goodnature; a germ of humanity pervades them, their behaviour is that

*) I cannot refrain from pointing out a peculiar feature in the wit of Shakspeare; he is ironical and satirical, but so objective, that his comic figures never degenerate into caricature. He treats them, if the expression be allowed, like brethren, with a certain degree of humanity; notwithstanding his cap and bells, there are some remains of man in his original dignity; even the fools of the lowest class have some redeeming points. We can never despise them, nor divest ourselves of a feeling akin to that of the poet,

Zwitterwesen Kaliban gegenüberstehen, ist wahrhafterhaben-komisch; die Art und Weise, wie sich jene benehmen, zeugt von tiefem moralischem Verfall; zugleich aber schimmert eine gewisse Gutmüthigkeit hindurch, ein Keim ächter Humanität; ihr Betragen ist rein menschlich, ohne alle Verzerrung und Carrikatur. Auch verliert das Unmoralische, wenn es sich lächerlich zeigt und mit Narrheit und Unsinn gepaart auftritt, sein niederdrückendes Gewicht, und erregt statt Verachtung und Unwillen, eher eine gewisse Lust und Zuneigung für seine Repräsentanten. Stephano und Trinculo sind offenbar die Affen Antonio's und Sebastian's: wie diese um Herzogthümer und Königreiche willen, die sie niemals wieder zu erreichen gar keine Aussicht haben, über Mordgedanken brüten, so lassen jene von einem Kaliban sich göttliche Ehre erweisen, und nehmen von einer Insel Besitz, die sie noch gar nicht kennen. Die parodische Tendenz ist unverkennbar; und obwohl die ganze Scene dem einmal geschürzten Knoten der dramatischen Entwicklung fremd zu seyn scheint, so verlassen wir sie doch nicht nur in der besten Laune, sondern wir fühlen uns auch durch das anscheinend Ungehörige keineswegs verletzt. Zugleich dient sie dazu, den ernsten und unangenehmen, dem Wesen der Komödie nicht ganz entsprechenden Eindruck, den Antonio's und Sebastian's Verrätherei in uns zurückgelassen haben, zu verwischen, und uns vorzubereiten auf den lieblichen Anblick, den die erste Scene des dritten Akts uns darbietet.

Ferdinand und Miranda von Prospero in einiger Entfernung beobachtet, gestehen sich ihre Liebe. Eine kurze Spanne Zeit hat hingereicht, um die für einander bestimmten Herzen unauflöslich zusammenzuschmelzen. In der That ist die eigentliche ächte Liebe immer eine Geburt des Augenblicks: eine lange Bekanntschaft, gegenseitige Achtung und Zuneigung mag vorhergehen oder nicht vorhergehen; für die Liebe ist das gleichgültig: sie wächst daraus nicht etwa hervor wie die Knospe aus ihrem Kelche, sondern Bekanntschaft, Zuneigung, sind gleichsam nur das Brennmaterial, in welches der Blitz der Liebe erst einschlagen muss, ehe es Feuer und Flammen giebt. Ferdinand und Miranda sind das lieblichste Seitenstück zu Romeo und Julie, nur mit dem Unterschiede, dass hier in der Komödie auch die Liebe den tragischen Kothurn mit dem komischen Soccus vertauscht hat: statt der düstern, verzehrenden Gluth der Alles mit fortreissenden, maasslosen Leidenschaft, die dort wie eine unheilswangere Gewitterwolke den ganzen Horizont beschattet, und die volle Gewalt des tragischen Pathos in sich trägt, sehen wir hier zwar auch das Feuer der Leidenschaft, aber eine Leidenschaft zweier sanfter, kindlich unschuldiger Herzen, die wie ein reines, mildes und doch weithin strahlendes Licht alle Gegenstände verschönt, sie im lieblichsten Glanze zeigt und mit den heitersten Farben schmückt; dort ist Alles Donner und Blitz, der zuckende Funke, der lodert und leuchtet, aber auch vernichtet; hier ist es der erste Strahl der jungen Morgensonne, die einen himmlischen Frühlingstag verkündend, schüchtern und erröthend über die Bergesgipfel ins Thal herniederblickt. Und doch fühlen wir — trägt diese zarte reine Liebe eine Kraft in sich, der keine Macht der Welt gewachsen ist. Auch Prospero's magische Kunst, die den Elementen gebietet, Donner und Blitz und Sturm und Wellen sich dienstbar gemacht hat, und alle übrigen Personen wie Kinder am Gängelbände leitet, hier hat sie keine Gewalt, hier konnte sie nicht einmal aufhalten und verzögern,

eigentlichen Rohheit und Bestialität herab. Wir können sie nie verachten, sondern eine ähnliche Stimmung wie die des Dichters, eine ähnliche Ironie der Liebe möchte ich sagen, erfüllt unsere Brust. Nur der Fühndrick Pistol in den beiden Heinrichen macht davon eine Ausnahme. Mit ihm verführt S. wahrhaft unbarmherzig; aber wie ich glaube, mit Fug und Recht.

of human beings, without distortion or caricature. The depressing feeling which immorality in itself inspires, is softened down when it appears in a comic point of view, in company with folly and nonsense, and instead of contempt we cannot help giving way to a feeling of mirth and to a certain inclination for its representatives. Stephano and Trinculo are manifestly the apes of Antonio and Sebastian; the latter brood in murderous conspiracy over dukedoms and kingdoms, which there is no probability that they will see again; the former accept divine honours from Caliban, and take possession of an unknown and uninhabited island. The parody is manifest, and although the whole scene seems to contribute little or nothing to the development of the piece, its humor keeps us in constant delight, nor does the apparent absurdity disturb us. It serves, too, to remove the disagreeable impression produced by Antonio's and Sebastian's behaviour, which is almost too serious for comedy, and to prepare us for the pleasing opening of the next act.

Ferdinand and Miranda, observed by Prospero at a distance, confess their mutual love. A short span of time has sufficed to entwine indissolubly two hearts that were destined for each other. True love is ever the birth of a moment; it is quite indifferent whether a long acquaintance, mutual esteem or inclination has preceded it or not; love does not grow from these like the blossom from the bud, they are but the altar on which its flame may be kindled. The love of Ferdinand and Miranda, in its origin, bears a striking resemblance to that of Romeo and Juliet, but with that just and necessary difference which tragedy and comedy demand. In the one, the sad destructive glow of measureless and overpowering passion, like a threatening tempest darkening the horizon, and bearing in itself the whole force of tragic pathos; in the other, the warmth of passion, but of the passion of two gentle and innocent hearts, which, like a mild and beaming light, beautifies and decks all objects in the fairest colours; in the one, we see the sparkling flash that illumines only to destroy; in the other the first ray of the young sun that announces the approach of a spring day, looking with bashful blush over the mountain tops into the peaceful valley. And yet we feel that this pure and tender love has a power superior to every other power on earth. Prospero's magic art, which rules over nature and the elements, to whom all the other characters are in deepest subjection, is weak and powerless, to hinder, or even to delay, the progress of their mutual affection. Prospero wishes Miranda and Ferdinand to be united; it is even the object of his desires and views, but he likewise wishes that the progress of their affection should keep pace with the ripening of his plans. He knows not the effect which the late extraordinary events and his own magic arts, together with the supposed death of the king's son, have produced on the minds of

a certain ironical affection for them. The ancient Pistol is the only exception; with him Shakspeare deals unmercifully enough, and, I think, with justice.

geschweige denn hindern und vernichten. Prospero nämlich will zwar, dass Miranda und Ferdinand ein Paar werde, darauf ist sogar die Spitze aller seiner Wünsche und Absichten gerichtet; aber zugleich möchte er gern, dass ihre aufkeimende Liebe mehr Schritt hielte mit dem Reifen seines Planes. Er weiss doch nicht, wie alle die ausserordentlichen Ereignisse, wie seine Zauberkünste und der vermeintliche Verlust des geliebten Sohnes auf den König von Neapel und seinen eignen Bruder wirken werden, ob sie geneigt sein werden, nachzugeben und in die Vermählung Ferdinands mit Miranda zu willigen. Darum möchte er auch deren Liebe gern noch zurückhalten; er möchte, dass der Funken zwar zünde, aber nicht sogleich Flammen schlage; das ist ohne Zweifel der Hauptgrund, weshalb er Ferdinanden anfänglich so feindlich und verächtlich behandelt und ihn zu niedrigen Knechtsdiensten verurtheilt. Allein auch in der Knechtsgestalt findet die Liebe das verwandte Herz; auch den gemeinsten Dienst und die roheste Arbeit weiss sie zu adeln; unaufhaltsam übt der Magnet seine unsichtbare Gewalt über das Eisen; — und Prospero muss zuletzt sich gefallen lassen, was alle Wunder und alle Magie der Welt nicht hintertreiben könnten. —

So in ihrer tieferen Bedeutung erfasst, steht diese erste Scene des dritten Akts wiederum in einem sinnreichen Contraste gegen die beiden folgenden, in denen Prospero's Zauberkunst ihre ganze Macht entfaltet. Sie bewährt sich zunächst neckend und spottend an den Narren des Stücks, an den bewussten Sklaven ihrer sinnlichen Gelüste, an dem Bösen in der Gestalt der Albernheit und des Unsinn's, das nicht mächtig genug ist, um es ernst mit ihm zu nehmen, weil es schon von selbst sich völlig unschädlich macht. Ich meine die Scene, in der Kaliban den halbrunkenen Stephano beredet, Prospero'n seiner Bücher und Zaubermittel zu berauben und ihn dann zu tödten, damit er selbst mit der schönen Miranda als König der Insel herrschen könne.

Auf diese Scene, die durch Ariels Eingreifen zur ergötzlichen Posse wird, folgt das ernstere Nachspiel in der höheren Sphäre der vornehmen, wohlgedachten Bosheit. Antonio und Sebastian haben, wie wir in der folgenden Scene erfahren, ihren Plan gegen das Leben des Königs keineswegs aufgegeben; sie warten nur auf günstigere Gelegenheit. Auch des Königs Herz bleibt verstockt, ohne Erinnerung an seine Schuld. Darum führt eben so plötzlich Ariel in Gestalt einer Harpye unter Donner und Blitz dazwischen, und hält den „drei Sündenmännern“ eine erschütternde Strafpredigt, indem er sie an Prospero und ihr Verbrechen erinnert. Ja Prospero's Magie zeigt sich hier so mächtig, und greift so tief in die Seele der verhärteten Sünder ein, dass sie sogar dem Wahnsinn gebietet; in Gelsteszerrüttung verlassen alle drei den Schauplatz, von dem besorgten Gonzalo, Francisco und Adrian gefolgt. — Beide Scenen stehen offenbar wieder in contrastirender Beziehung zu einander. Dort wird der lächerliche Mordplan der Narren nur ganz äusserlich verhöhnt und verspottet; hier trifft dagegen die verstockten Bösewichter, die mit Verbrechen belastet, auf neue Unthaten sinnen, die härteste, tief in das innerste Mark einschneidende Strafe. Die Aktion droht fast eine tragische Wendung zu nehmen, und die letzte Scene würde in der That einen zu erschütternden Eindruck zurücklassen, wenn es der Dichter nicht verstanden hätte, sie so rasch und plötzlich vor unsern Augen zu entfalten, und überhaupt das ganze Colorit, Contouren, Licht und Schatten so zart und milde aufzutragen, dass wir den Wahnsinn mit seinen furchtbaren Schrecknissen nicht recht zu Gesicht bekommen. Nichtsdestoweniger ist diese Scene der Gipfelpunkt der dramatischen Verwicklung: der Knoten ist geschürzt, und die folgenden beiden Akte haben nichts weiter zu thun, als ihn geschickt und glücklich zu lösen.

Mit diesem Geschäft beginnt dann auch sogleich der vierte Aufzug. Prospero legt die Maske gegen Ferdinand ab, bittet ihn um Verzeihung wegen der ihm auferlegten Prüfung seiner Liebe, und

Alonzo und Antonio, nor whether they would be disposed to consent to the marriage. He therefore wishes to restrain their love, to keep the spark ignited, but to hinder it from bursting forth into the full flame of passion; this is doubtless the reason why he at first treats Ferdinand so harshly and condemns him to menial services. But even in the guise of a menial, love finds the kindred heart; it ennobles the roughest labours, the lowest offices; the irresistible magnet exercises its secret power, and Prospero is at last obliged to yield to what neither wonders nor magic can prevent.

The first scene of the third act, thus conceived in all the depth of its contents, stands out in happy contrast with the two following ones, in which the whole power of Prospero's magic art is displayed, playfully thwarting the fools of the piece and the senseless slave of their ridiculous plans, that is, Evil in the form of folly and nonsense, unworthy of more serious treatment, because its weakness renders it perfectly innoxious. Caliban persuades the halfdrunken Stephano to rob Prospero of his books and magic implements, and then to kill him, and rule as sovereign over the island, with the fair Miranda.

This scene, so pleasantly relieved by Ariel's interference, is succeeded by the more serious afterlude of calculating villainy in a higher sphere. Antonio and Sebastian have by no means relinquished their design upon the life of the king, but only wait for a more favorable opportunity. The king's heart, too, is hardened and he remembers not his crime. Therefore Ariel appears so suddenly, in the form of a harpy, amidst thunder and lightning, and in an impressive speech reproaches the "three men of sin," reminding them of Prospero and of their own wickedness. Prospero's magic is so powerful over the souls of the hardened sinners, that these, his enemies, are all knit up in their distractions, and leave the place, afflicted with madness, followed by the anxious Gonzalo, Francisco and Adrian. The two scenes form a manifest contrast with each other. In the one, the ridiculous plans of the fools are only treated with derision, in the other, the hardened sinners, loaded with crimes, yet still planning new villainies, are severely punished by the loss of reason. The action almost threatens to assume a tragic colouring, and the effect of this last scene would indeed have been too powerful, had not the poet, with consummate art, revealed it so suddenly before our eyes, and clothed the whole in such soft and gentle colours, contour, light and shade, that we hardly obtain a glimpse of the real terrors of madness. This scene is, notwithstanding, the summit of the dramatic envelopment of the piece. The knot is fastened, and it is the object of the two succeeding acts to untie it skilfully and happily.

With this view the fourth act begins. Prospero lays aside the mask before Ferdinand, begs his forgiveness for thus severely probing his love, and with paternal tenderness places

legt mit väterlicher Zärtlichkeit Miranda's Hand in die seinige. Zur Feier des Verlöbnisses führen seine Geister ein sinniges Festspiel auf, in welchem Jyno und Ceres das junge Paar beglückwünschen. Man hat dies Intermezzo störend gefunden, und nicht ganz mit Unrecht. In der That macht es trotz seiner Kürze einen Riss in den Zusammenhang der Aktion. Einer Seits indessen dient ein äusserer Umstand dem Dichter zur Entschuldigung. Der Sturm wurde, wie wir aus sichern Nachrichten wissen, Anfangs 1613 bei Gelegenheit der Feierlichkeiten zur Vermählung des Pfalzgrafen Friedrich mit Elisabeth, der Tochter Jacobs I., aufgeführt^{*)}, und Tieck vermuthet daher mit Recht, dass das episodisch eingeflochtene Festspiel mehr diesem fürstlichen Paare ausserhalb des Stückes als dem Liebespaare auf der Bühne gegolten haben dürfte. Anderer Seits steht dasselbe in näherer Beziehung zu den Motiven der Aktion, als es auf den ersten Anblick scheint. Zunächst dient es dazu, um das wahre, einfache, patriarchalische Wesen der ächten Ehe hervorzuheben, und den Vorzug ihrer reinen, naturgetreuen Gestalt über die verzerrte Form, die sie in der Welt einer übertriebenen Civilisation erhalten hat, auf das Stärkste zu markiren. Es dient dazu, um darauf hinzuweisen, dass im Sturm des Lebens eine gesegnete Ehe stets den tiefen, unerschütterlichen Grund für den Anker der Hoffnung und Glückseligkeit gewährt, dass sie es ist, die feststeht, wenn alles Andere, was der Mensch sonst noch besitzt, in den Sturm bewegten Wellen unstät schwankt und treibt. Ausserdem hat Prospero offenbar ein nahes Interesse, seinem auserwählten Schwiegersohne die Macht und Grösse seiner Kunst in ihrem hellsten Lichte zu zeigen. Sie ist das Einzige, womit er in seiner Einöde dem verwöhnten Fürstensonne zu imponiren vermag. Endlich sucht seine väterliche Fürsorge auch noch durch den Mund seiner Geister dem jungen, feurigen Paare Keuschheit und Reinheit einzuschärfen, dass nicht die Frucht gebrochen werde, ehe sie reif ist, und statt zu versüssen, das eheliche Glück vergifte.

Das Festspiel geht unmittelbar über in die lustige Hetzjagd gegen Kaliban, Stephano und Trinculo. Der hohe Kothurn, auf welchem Juno, Ceres und Iris einherschreiten, verwandelt sich wiederum plötzlich in den niederen Soccus des Gemein-Komischen. Dies Hin- und Herschwanken zwischen den Extremen ist ein eigenthümlicher Charakterzug des Stückes, worauf ich aufmerksam mache, weil es zu der dem Ganzen zu Grunde liegenden lebendigen Idee, zu der besondern Lebensanschauung, die sich darin ausspricht, wesentlich gehört. — Kaliban's und seiner Genossen Plan, schlägt, wie sich erwarten liess, völlig fehl; nur Spott und Gelächter ernten sie in reichem Masse ein.

Nachdem auf diese Weise die Verwicklung von zwei Seiten gelöst ist, hat der fünfte Akt noch den Hauptknoten zu entwirren. Die Lösung ist indessen eben so leicht und einfach, als die Verwicklung: wie Prospero's magische Kunst den Knoten schürzte, so zerhaut sie ihn auch. „Himmliche Musik,“ von Prospero's Geistern aufgespielt, verscheucht den Wahnsinn. Wieder zur Besinnung gekommen, erscheint des Königs Gemüth tief erschüttert und von ächter Reue durchdrungen. Auch Sebastian und Antonio können der geheimnissvollen, Geist und Herz gefangen nehmenden Macht nicht widerstehen. In demselben Augenblicke, da sich Prospero zu erkennen giebt, und allen seinen Feinden Verzeihung gewährt, bieten auch diese ohne Zögern ihm die Hand. Freudig genehmigt der König die Vermählung Ferdinand's mit Miranda; beide sollen vereinigt Neapel und Mailand beherrschen. Auch Stephano, Trinculo und Kaliban erhalten Verzeihung. Zuletzt findet sich, dass auch das Schiff gar nicht gescheitert ist, sondern wohl erhalten in einer Bucht am andern Ende der Insel liegt.

the hand of Miranda in his. To celebrate this contract of true love, his spirits perform a masque, in which Juno and Ceres congratulate the youthful pair. This masque has been censured, and not without reason, as disturbing the action of the piece. One circumstance however must be mentioned in excuse. We learn from a credible authority, that the Tempest was performed in the beginning of the year 1613, during the festivities in honour of the marriage of Frederic, Prince Palatine elector, and the Lady Elizabeth, daughter of James the First^{*)}, and Tieck justly surmises that the masque was introduced more in honour of the princely pair in real life than of the lovers on the stage. But, on the other hand, it is in closer connexion with the motives of the action than might at first sight appear. It serves chiefly to exalt the true, simple, and patriarchal nature of the marriage-state, and strongly to contrast the advantages of its pure and natural form with that which it has assumed in a world of over-refined civilization. It serves to indicate that in the Tempest of Life, a blessed marriage constantly affords a deep and immoveable ground for the anchor of hope and happiness, that this remains firm when every thing else that man possesses is driven to and fro in the storm-tossed waves. It is, moreover, Prospero's interest to show his son-in-law elect the greatness and power of his art in their clearest light. This is the only means by which he can, in the desert island, maintain his influence over a prince, accustomed to see every thing bend beneath his will. Lastly, his natural foresight induces him, by the mouths of his spirits, to exhort the youthful and wondering pair to purity of mind and chastity.

The masque closes suddenly and is immediately succeeded by the merry hunt against Caliban, Stephano and Trinculo. The high cothurnus in which Juno, Iris and Ceres walked majestically, is suddenly exchanged for the soccus of low comedy. This transition from one extreme to the other is a peculiar characteristic and deserves attention, because it essentially belongs to the living idea which forms the groundwork of the whole and to the peculiar view of life expressed therein. The plan of Caliban and of his fellows, as was to be expected, fails completely; and they only reap mockery and derision.

After these two developments, the principal denouement follows easily and simply; the magic art of Prospero solves the knot which he himself had tied. Solemn music, performed by his spirits, restores reason to her former power. The king is deeply moved and truly repentant, nor can Sebastian and Antonio resist the mysterious power which captivates both mind and heart, and as soon as Prospero reveals himself and promises pardon to his enemies, these without hesitation accept his proffered friendship. The king joyfully consents to the marriage of Ferdinand and Miranda, who are to rule jointly over Naples and Milan. Caliban, Stephano and Trinculo are likewise pardoned. At last it is discovered that the ship has not perished, but lies in good preservation in a bay at the other end of the island.

^{*)} Vergl. Malone's Edition of Shakspeare in XXI volumes. London 1821. vol. II. p. 466.

^{*)} See Malone's Edition of Shakspeare, in XXI volumes. London. 1821. vol. II. p. 466.

Nachdem Prospero auf diese Weise Alles erreicht, was er wünschte, und Arieln noch beauftragt hat, für günstige Rückfahrt Sorge zu tragen, hat auch seine Kunst ein Ende; er giebt Arieln die versprochene Freiheit zurück, und versenkt Zauberbuch und Zauberstab in die Tiefe des Meeres. Alles löst sich in Friede und Freude auf; der Sturm hat ausgetobt; Ruhe und Heiterkeit und mit ihr die Wirklichkeit, die alle süsse Gewohnheit des Daseyns, nach der sich alle sehnen, kehren zurück. —

Diess ist der Inhalt der wunderbaren Dichtung, die Aktion oder die Fabel des Stücks. Wie vortrefflich die einzelnen Scenen zusammengeordnet sind, wie sie durch Contrastirung sich gegenseitig heben, habe ich bereits beiläufig angemerkt. Auf die Schönheit einzelner Stellen, so wie auf die ächte Shakspearsche Conception, Entwicklung und Durchführung der mannichfaltigen Charaktere, an denen das Stück einen besonderen Reichthum hat, und die wiederum in scharfen Contrasten sich gegenüberstehen, näher hinzuweisen, muss ich mir für die Erläuterung der einzelnen Kupfertafeln vorbehalten. Für jetzt kann ich nicht umhin, noch durch eine kurze vergleichende Analyse des Stoffs zu zeigen, wie auch hinsichtlich der Erfindung dem grossen Dichter grosses Lob gebührt, d. h. an diesem einzelnen Stücke darzuthun, dass der Vorwurf des Mangels an Erfindungskraft, wie die meisten Vorwürfe, die man Shakspearem gemacht hat, bei Lichte besehen, in nichts zusammenfällt.

Der Stoff der Dichtung nämlich ist zwar, wie sich bei allen Shakspearschen Dramen von vorn herein vermuthen lässt, von fremd her entlehnt. Wie sinnreich aber der Dichter ihn verändert, erweitert und bereichert, wie tief sinnig er ihn aufgefasst, und ihm erst Seele und Leben eingehaucht hat, sieht man auf den ersten Blick, wenn man die alte englische Ballade, aus der er ohne Zweifel entnommen ist^{*)}, mit unserem Drama vergleicht. Nach der Ballade wird Geraldo König von Aragon, den Studien der Wissenschaft, insbesondere der Magie tief ergeben und darüber die Pflichten des Regenten vernachlässigend, durch seinen Bruder Benormo vom Throne gestossen, irrt mit seiner unmündigen Tochter Ida lange umher, bis er endlich am Ufer ein Schiff findet, das ihn auch aufnimmt, aber in einem furchtbaren Sturme scheitert. Nur durch ein Wunder wird er und seine Tochter auf eine verzauberte Insel gerettet. Hier, nachdem er den Ort von den bösen Geistern gereinigt und durch Zauberbuch und Zauberstab die Dämonen in seine Dienste gebracht hat, lebt er funfzehn Jahre lang in tiefster Einsamkeit ganz der Sorge für die Erziehung seines Kindes, das zur schönen Jungfrau emporwächst. Da erhalten Benormo und sein indess erwachsener Sohn Alfonso die Aufforderung, nach Sicilien zu kommen, um eine Verlobung zwischen letzteren und einer sicilianiischen Princessin einzugehen. Sie schiffen sich ein, der alte Geraldo aber erfährt vermittelst seiner magischen Künste von ihrer Fahrt, welche nahe bei seiner Insel vorbeigeht. Durch seine Geister erregt er einen heftigen Sturm. Das Schiff scheitert, ohne dass indessen ein einziger Mann verloren geht; „und auf trockenen Grunde umarmt der alte Benormo seinen herzlieben Sohn.“

^{*)} Collier, der sich in neuester Zeit die grössten Verdienste um die Geschichte Shakspeare's, wie der dramatischen Kunst seiner Zeit erworben hat, ist so glücklich gewesen, die alte, offenbar aus der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts herrührende Ballade zu entdecken, hat sie aber in so wenigen Exemplaren veröffentlicht, dass es wiederum ein Verdienst des Quarterly Review ist, sie bei Gelegenheit der Recension der Schrift von Hunter (Disquisitions on the Scene, Origine and Date etc. of Shakspeare's Tempest) No. CXXX. 1840. p. 478. ff. wieder abgedruckt zu haben. —

After Prospero has thus accomplished all his wishes, and has commissioned Ariel to provide a safe return, his art is at an end; he restores Ariel to his promised freedom, and sinks his magic book and staff in the depths of the sea. Every thing ends in peace and joy; the Tempest has expended its rage; repose and serenity, and with them reality, and the old sweet habits of existence so eagerly desired by all, return.

Such are the contents of this extraordinary composition, the action or fable of the piece. How beautifully the single scenes are arranged, how they act upon each other by contrast, has been already briefly indicated. I must reserve for the Explanatory Remarks on the Sketches, my observations on the beauty of single passages, on the true Shakspearean development and representation of the various characters in which this Drama is so rich and which are opposed in such strong contrast to each other. At present, I avail myself of the opportunity of giving a short comparative analysis of the subject, in order to show that Shakspeare's invention is likewise entitled to high praise, that is, in order to prove by this single piece, that the want of invention, with which he has been reproached, will, like most of the reproaches made against him, appear utterly unfounded.

The subject of this play, like that of most of Shakspeare's Dramas, is taken from some previous source. But we see at the first glance, how ably the poet changes, extends and enriches his subject, how profoundly he conceives it, first giving it life and soul, when we compare the Tempest with the old English Ballad which doubtless suggested the idea of the piece. In the ballad, Geraldo, king of Arragon, deeply devoted to science and particularly to magic, neglects his duties as a sovereign, and is deprived of his throne by his brother Benormo. He wanders about for a considerable time with his infant daughter, until he meets with a ship, into which he is received. He is wrecked in a terrible Tempest, but by a miracle is saved on an enchanted island. After purifying the place from evil spirits, and reducing the demons under his dominion by his magic book and staff, he lives in solitude for fifteen years, devoted to the education of his daughter, who grows up a maid of surpassing beauty. Benormo and his son are invited to proceed to Sicily, in order to celebrate the espousals of the latter with a Sicilian princess. They begin their voyage and the old Geraldo, by his magic arts, learns that they must pass near his island. His subservient spirits call up a terrible storm, the ship is wrecked, but not a single life is lost, and Benormo embraces his dearly beloved son. Both are conducted by the spirits to Geraldo's cell. At the first glimpse of the fair Ida, Alfonso falls deeply in love with her. Benormo recognizes the voice of his brother as he calls upon him by name, throws himself at his feet and laments his treachery

^{*)} Collier, to whose recent investigations the history of Shakspeare and of the dramatic art of his time is so deeply indebted, has been so fortunate as to discover the old ballad, manifestly written in the first half of the seventeenth century; but the number of copies printed is so limited, that I am indebted for my knowledge of it to the Quarterly Review, Nr. CXXX, 1840, p. 478, where it is reprinted in an article on Hunter's Disquisitions on the Scene, Origin and Date etc. of Shakspeare's Tempest.

Beide werden wiederum von Geistern zu Geraldo's Zelle geführt. Kaum erblickt Alfonso die schöne Ida, als er auch von der feurigsten Liebe zu ihr sich hingerissen fühlt. Benormo, von seinem Bruder bei Namen gerufen, erkennt dessen Stimme, fällt ihm zu Füßen, und weint über seine Treulosigkeit und Verrütherei. Er fordert den Bruder auf, seinen Thron, auf welchem er doch nie Friede und Ruhe gefunden habe, wieder einzunehmen. Doch Geraldo schlägt ihm seine Bitte ab, und wünscht dagegen, dass, statt seiner, lieber Alfonso, mit Ida vermählt, Aragon regieren möge. Benormo willigt mit Freuden ein. Eine Gallone, die von Sicilien, aus Besorgniss, die Aragonier möchten Schiffbruch gelitten haben, ausgesendet worden, landet gerade zur rechten Zeit auf der Insel, um sie alle wohlbehalten nach Messina zurückzubringen. Von hier kehrt das junge vermählte Paar nach Aragon heim und regiert dort viele glückliche Jahre.

Dass diese Ballade entweder aus dem Shakspearschen Stücke, oder umgekehrt das Stück aus ihr entstanden sey, oder endlich beide aus derselben fremden Quelle geschöpft sind, kann bei der durchgängigen Aehnlichkeit des Inhalts schlechterdings keinem Zweifel unterliegen. Obwohl das Jahr, in welchem die Ballade zuerst erschienen ist, sich bisher nicht hat ermitteln lassen, so machen es mehrere Umstände doch höchst wahrscheinlich, dass sie älter als Shakspeare's Dichtung und also von ihm benutzt worden ist. Zunächst trägt der ganze Stoff durch und durch den Charakter einer spanischen Novelle; Shakspeare's englische Phantasie würde ihn ganz anders gestaltet haben, und die Vermuthung liegt daher sehr nahe, dass auch der Dichter der Ballade nicht selbstständig erfunden, sondern ein spanisches Original vor Augen gehabt habe. Demnächst ist, wenn das Drama älter wäre, nicht recht einzusehen, warum der Balladensänger den Stoff so verkürzt, und so viele glückliche Momente, so viele Blumen und Blüten, die Shakspeare eingeflochten hat, herausgeworfen haben sollte. Namentlich aber würde ganz unerklärlich seyn, was ihn bewogen haben könnte, den Schauplatz der verbrecherischen Handlung des Bruders, die in der Ballade den Hauptinhalt ausmacht, von Italien nach Spanien zu verlegen; — wogegen Shakspeare in den politischen Verhältnissen Englands zu Spanien um 1610—13, in welcher Zeit der Sturm zuerst erschienen seyn muss, besonders in dem fortwährend glühenden Hasse der Engländer gegen die Feinde ihrer Kirche und die Nebenbuhler ihres aufblühenden Handels, Beweggründe genug vor sich hatte, um die Spanier der Ballade in Italiener zu verwandeln^{*)}. Endlich aber ist die Gewohnheit Shakspeare's, seine Stoffe von fremdher, wahrscheinlich aus den zur Zeit gerade bekanntesten und beliebtesten Novellen, Historien und Sagen zu entlehnen oder ältere bekannte Stücke umzuarbeiten, geradezu als ein stehendes Grundprincip seiner dramatischen Kunst anzusehen, das mit dem ganzen Wesen und Charakter derselben auf das innigste zusammenhängt. Seine ganze Poesie ist offenbar nicht auf den Effekt berechnet; er will nicht durch die blosse Neuheit des Stoffes interessiren, nicht durch Verwickelungen und überraschende Entfaltungen der nackten Begebenheiten in Spannung setzen, nicht die Theilnahme der Zuschauer von ihrer weibischen Neugierde erbetteln, statt sie von ihrem Herzen und Geiste zu erzwingen. Auch in dieser Beziehung ist seine Dramatik das gerade Gegenheil des spanischen Theaters. Er zieht es vor, die Aufmerksamkeit unmittelbar auf die Tiefe und den Gedankenreichtum seiner Dichtungen, auf die ergreifende Schilderung der menschlichen Zustände, Stimmungen und Gefühle, Affekte und Leidenschaften, auf die eben so eindringliche als wahre Darstellung menschlicher Sitten und Charaktere zu lenken. Er weiss, dass für dieses Ziel die Bekanntschaft mit dem eigentlichen Stoffe ein

^{*)} Vergl. Quarterly Review u. a. O.

and faithlessness. He invites Geraldo to resume the throne on which he had never enjoyed repose, but Geraldo refuses and proposes that Alfonso shall marry Ida and reign over Arragon. To this Benormo joyfully assents. Meanwhile, a galleon, dispatched from Sicily, under the supposition that the voyagers might have suffered shipwreck, arrives at the island. They all embark for Messina, from which city the youthful pair depart for Arragon, over which they reign long and happily.

The great resemblance between the Drama and the ballad leaves no doubt, either that the one is taken from the other or that both had their origin in one common source. Although the year in which the ballad was published, has not yet been ascertained, it is highly probable that it is anterior to Shakspeare's play and therefore that the poet took his subject from it.

The whole bears the character of a Spanish story. Shakspeare's English fancy would have treated the subject very differently, and we are therefore tempted to conjecture that the author of the ballad was not the original inventor, but had the Spanish original before him. Nor can we suppose, if Shakspeare's Drama had appeared, that the author of the ballad would have treated the subject with such brevity, or have rejected the many happy situations, the many blossoms and flowers which Shakspeare has strewed over it. No reason could, in this case, be assigned for transplanting the scene of the brother's crime, which forms a principal part of the ballad, from Italy to Spain; — whilst, on the other hand, Shakspeare found sufficient reason to change the scene from the latter country to the former, in the political relations between England and Spain in 1610—1613, about which time the Tempest must first have appeared, and particularly in the strong hatred of the English against the enemies of their church and rising commerce^{*)}. And lastly, it was Shakspeare's custom to borrow his plots from such stories, novels or histories, as were popular at the time and to work up anew old wellknown pieces. His poetry is not written for effect, his object is not to interest by mere novelty, to excite by intricate and surprising developments of the bare fact, to beg the sympathy of the spectators from an effeminate curiosity, but to force it from their hearts and minds. In this respect, his Dramas are the very opposite of the Spanish theatre. He prefers to direct attention to the depth and riches of thought, to powerful descriptions of human conditions, feelings, affections and passions, to the impressive and true representations of human manners and characters which pervade his poems. He knew, that for this purpose, a previous acquaintance with the subject could only be of advantage; that the pleasure derived from every real work of art is thereby enhanced, the impression which it makes, is thereby rendered still more powerful. Lastly, he knew, that the oldest and most popular subjects would, through his treatment, gain all the charm of novelty, and that the spectators would experience the same surprise and delight as at seeing an old and wellknown picture, which,

^{*)} See the article in the Quarterly Review, quoted above.

höchst zweckmässiges Mittel ist; er weiss, dass überhaupt jedes ächte Kunstwerk nur desto grössere Lust gewährt, und desto tieferen Eindruck macht, je näher man mit ihm vertraut ist; er weiss endlich, dass durch seine Behandlung der älteste bekannteste Stoff doch im Inhalt, Form und Farbe ein ganz neuer wird, und daher jeder Beschauer eine ähnliche Verwunderung und Ueberraschung fühlen muss, wie wenn er ein altes bekanntes Bild, das durch Schmutz und Vernachlässigung unscheinbar geworden, nach glücklicher Restauration plötzlich in dem anmuthigsten, tiefsten und glänzendsten Colorite vor sich sieht. — Der einzige Grund, der gegen das höhere Alter der Ballade spricht, ist der etwas modernere Anstrich der Diction in ihr. Allein auch dieser Umstand verliert sein Gewicht, wenn man bedenkt, wie viele Veränderungen des Ausdrucks solche Volksballaden im Laufe der Zeit bei neuen Abdrücken oder Abschriften zu erfahren haben. Gesetzt aber auch, sie wäre wirklich später als der Sturm erschienen, so ist es doch nach den angegebenen Gründen mehr als wahrscheinlich, dass sie nicht aus unserm Drama erst hervorgegangen ist, sondern dass beide ein und dieselbe spanische Novelle benutzt haben, deren Inhalt uns die Ballade ohne Zweifel am reinsten und unverfälschtesten wiedergibt.

An diesem Inhalte hat Shakspeare, seiner Gewohnheit gemäss, offenbar wenig geändert. Jede Aenderung aber ist eine wesentliche Verbesserung. In der Ballade bleibt es ein unerklärter und unwahrscheinlicher Umstand, dass Benormo den vom Throne gestossenen Bruder nicht lieber getödtet hat, statt ihn im Lande umherirren, und Theilnahme, Mitleid, ja vielleicht Aufruhr gegen den Usurpator erregen zu lassen. Shakspeare hat diess Bedenken glücklich beseitigt, und dabei zugleich den liebenswürdigen Charakter des alten, treuen, gutmüthigen Gonzalo durch den Einen schönen Zug so deutlich uns vor Augen gestellt, dass wir ihm tief in die Seele hineinsehen. Dass bei ihm der König von Neapel dem verrätherischen Bruder zur Ausführung seines Planes behülflich ist, dass diese dritte fürstliche Person, die in der Ballade ganz fehlt, überhaupt in die dramatische Entwicklung verflochten wird, und Ferdinand nicht wie der Alfonso in der Ballade, der Sohn des Usurpators, sondern der Sohn und Erbe von Neapel ist, dient in jeder Beziehung zur tieferen Motivirung der Aktion und der Charaktere. Denn in der Ballade fällt die Reue des hochverrätherischen, unnatürlichen Bruders ganz plötzlich, wie aus den Wolken herab, und ist nur in lyrischer Weise, ohne alle nähere Ausführung motivirt. Bei Shakspeare dagegen wird die Bekehrung des Königs von Neapel, seine Versöhnlichkeit und seine rasche Einwilligung in Prospero's Begehren, wie in die Vernünlung Ferdinand's mit Miranda doppelt und dreifach begründet, zunächst durch die tiefe Trauer über den vermuthlich ertrunkenen Sohn, dann durch Prospero's sinnverwirrende Zauberkünste, endlich durch die Heilung und das Wiederfinden des Vermissten. Des Königs Rekehrung aber hat nöthwendig Antonio's Nachgiebigkeit zur Folge: hätten auf ihn die Schrecken des Wahnsinns auch keinen genügenden Eindruck gemacht, wollte er auch dem Gefühle der Ohnmacht, gegenüber der erprobten Zaubergewalt Prospero's, Trotz bieten, — in dem Verhältniss, in welchem er zu Neapel steht, kann er nicht Nein sagen, wenn der König Ja sagt. Ausserdem dient das Verhalten Antonio's gegen den König und dessen Bruder, namentlich der angesponnene durch Ariel verhinderte Mordplan zur näheren drastischen Entfaltung der Charaktere. Wir würden ohne diesen Zug Antonio's Sinnes- und Handlungsweise nur aus Prospero's Erzählungen, aus längst vergangenen Thaten und Begebenheiten kennen lernen; dramatisch in unmittelbarer präsenter Aeusserung würden wir gar nichts von ihm erfahren; für das Drama, das es vornehmlich nur mit der Gegenwart, mit Thaten und thätlichen Gedanken zu thun hat, wäre er eine hohle Nuss. Selbst der geringfügige Umstand, dass bei Shakspeare das Schiff des Königs nur scheinbar gescheitert ist, und zuletzt zur Heimfahrt der

long disfigured by dust and neglect, comes out of the hands of the skilful restorer, in bright and pleasing colours. The only argument against the earlier date of the ballad is its rather modern language, but this will lose much of its force, when we consider how many changes such ballads undergo in the course of time, in new editions or new copies. But, even supposing it to be more recent than the Tempest, it will appear, from the reasons here given, that it was not taken from our Drama, but that both owe their origin to the same Spanish novel, the contents of which are doubtless given in the ballad with greater accuracy.

Shakspeare, as was his wont, has indeed changed but little, but every alteration is a real improvement. In the ballad, Benormo's clemency to his brother, by allowing him to wander about the country, at the imminent risk of exciting sympathy, compassion and perhaps rebellion, instead of killing him when he deprived him of his throne, remains unexplained and improbable. Shakspeare has remedied this and at the same time by a single, happy touch, revealed to us the amiable character of the faithful and goodnature old Gonzalo. The assistance which the treacherous brother receives from the king of Naples, the introduction of this third prince, who does not appear in the ballad, and the fact that Ferdinand is not, like the Alfonso of the ballad, the son of the usurper, but the son and heir of the king of Naples, are all improvements, which give greater coherence and deeper motives to the action and characters. In the ballad, the repentance of the faithless brother happens quite suddenly, without any satisfactory cause. In the Drama, the change in the king's sentiments, his reconciliation and sudden assent to Prospero's wish is amply explained by his sorrow for the supposed death of his son, by Prospero's overpowering magic arts, and by the re-appearance of Ferdinand. This change in the king's sentiments necessarily produces the submission of Antonio; even if the terrors of madness had not produced this impression, or if, although conscious of his weakness, he were still disposed to defy the superior power of Prospero, in the relation in which he stands to Naples, he cannot but follow the example of the king. Besides this, the behaviour of Antonio towards the king and his brother, particularly the murderous conspiracy thwarted by Ariel, tends to the drastic development of the characters. But for this touch, we should only become acquainted with Antonio's intentions and actions by means of Prospero's story, which turns upon deeds and events long passed; he would not be brought before us dramatically, in immediate and present expression; nor would he otherwise have been a fit character for the Drama, whose sphere is to bring before us the present time, action, and act-prompting thought. The trifling circumstance that, in the Drama, the ship has not perished in the storm, but serves to convey home the friends now happily united, is an improvement; for, in the ballad, the galleon appears, a Deus ex machina, at the very moment it was wanted, but it appears without sufficient reason and merely to help on the story to its conclusion. So carefully did Shakspeare con-

glücklich Wiedervereinten wohlgerüstet im Hafen bereit liegt, während in der Ballade die siciliani-sche Galleone wie ein deus ex machina zur rechten Zeit, aber ohne rechten Grund erscheint und der Erzählung zu ihrem Ende verhilft, ist eine Verbesserung, und beweist, wie Shakspeare bis ins kleinste Detail hinein mit der tiefsten künstlerischen Besonnenheit zu Werke ging, und Alles zu vermeiden suchte, was störend und ungehörig erscheinen konnte.

Je geringer die Veränderungen sind, um so bedeutender erscheinen die Bereicherungen des gegebenen Stoffes. Während in der Ballade die handelnden Personen nur aus den beiden fürstlichen Brüdern und ihren Kindern bestehen, zeigt Shakspeare seine bewundernswürdige Kunst zu charakterisiren an mehr als zwölf der verschiedenartigsten Charaktere. Er lässt sie nicht nur reden, wie in so vielen neueren Dramen geschieht, sondern er weiss sie auch zu beschäftigen. Und was mehr ist: jeder derselben ist in der Umgebung, in der er zunächst steht, ein Lichtpunkt, in welchen, wie sich zeigen wird, die Eine lebendige Grundidee ausstrahlt und sich reflectirt. Die Gruppen, in die er sie zu diesem Ende zusammenordnet, sind in ächt künstlerischer Weise, fast symmetrisch disponirt. Den beiden fürstlichen Brüdern von Mailand steht zunächst das königliche Brüderpaar von Neapel gegenüber. Der alte gute Gonzalo bildet die Vermittelung zwischen Prospero und seinen Feinden für die Vergangenheit, Ferdinand und Miranda das Unterpfeiler der Vereinigung für die Gegenwart und Zukunft. Die beiden unbedeutenden Hofleute, Adrian und Francisco, machen den Uebergang aus der hohen Region der gekrönten Häupter und ihrer Angehörigen in die Niedrigkeit des gemeinen bürgerlichen Lebens, in der der Schiffspatron und der Bootsmann, Stephano, Trinculo und Kaliban sich bewegen. Das ganze Personal theilt sich wiederum innerlich in zwei grosse Hälften, in das Reich des Lichts und der Finsterniss, des Guten und des Bösen: dort Prospero und Miranda, Ferdinand und Gonzalo; hier der König mit Antonio und Sebastian, Stephano, Trinculo und am äussersten Ende Kaliban. Ueber der Gesamtgruppe schweben die lustigen Bewohner des Geistesreichs, Ariel und seine Gesellen. In der That eine durchaus harmonische, höchst anmuthige Zusammenstellung.

Schliessen wir die Rechnung, so werden wir sagen müssen, dass in der That nur der nackte dünne Faden der Begebenheiten, so weit sie die vier Hauptpersonen betreffen, dem fremden geborgten Stoffe angehört; alles Uebrige, die Formirung und Entwicklung sämmtlicher Charaktere, die Aktion, soweit sie wirkliches präsenten Willen und Handeln ist, namentlich alle Beziehungen zwischen dem Könige, Antonio, Sebastian und Gonzalo, das ganze in die dramatische Entwicklung eingreifende Zauberwesen, endlich das komische Zwischenspiel, das Stephano, Trinculo und Kaliban als Seitenstück zum eigentlichen Drama aufführen, — das Alles, und das ist in der That so gut wie Alles, ist Shakspeare's Eigenthum, die Erfindung seines erfinderischen Geistes. Aehnlich wird man finden, verhält es sich bei näherer Analyse des Stoffes mit den meisten Shakspearschen Stücken *). Doch wenden wir uns jetzt zur Erforschung des inneren Einheitspunktes der ganzen

*) Malone und die älteren Kritiker glaubten, dass Shakspeare, bei der Composition des Sturms den Schiffbruch, den Sir George Somers an den Rissen der Insel Bermuda (welche bekanntlich in unserem Drama, Akt I. Scene 2., erwähnt wird) erlitt, vor Augen gehabt, und die Beschreibung desselben benutzt habe. In Stithe's History of Virginia wird nämlich (S. 120.) erzählt, dass, als Sir George Somers 1609 Bermuda verlassen, drei seiner Leute dort zurückgeblieben seyen, und anfänglich friedlich zusammenlebend ihr armseliges Gemeinwesen wie einen kleinen Staat eingerichtet hätten, nachdem sie

sider even the slightest details, availing himself of all advantages with the instinct of genius, and avoiding every thing that might appear strained and out of place.

But although the alterations are small, the expansion of the subject is ample. In the ballad, the two princes and their children are the only actors, whilst Shakspeare, with admirable art, introduces more than a dozen characters of different colours and temper. He not only makes them speak, as is the case with many recent writers, but he occupies them too; and what is more, each of them, in the sphere in which he moves, is a focus from which the one living fundamental idea radiates, and in which it is reflected. The groups in which, with this intention, he arranges them are disposed with a certain symmetry, which reveals the true artist. The princes of Naples contrast with the brothers of Milan, good old Gonzalo is the mediator between Prospero and his enemies for the past, Ferdinand and Miranda, the pledge of union for the present and future. The two insignificant courtiers, Adrian and Francisco, form the transition from the sphere of royalty to the lowliness of common, vulgar life, in which the master, boatswain, Stephano, Trinculo and Caliban move. The Dramatis Personae may be divided into two classes, into the region of light and of darkness, of good and evil, on the one hand Prospero, Miranda, Ferdinand and Gonzalo; on the other the king, with Antonio und Sebastian, Stephano, Trinculo and at the extreme end, Caliban. Above them all, soar the airy inmates of the world of spirits, Ariel and his compeers, a most harmonious and pleasing group.

It appears then that Shakspeare has borrowed nothing but the mere thin thread of events, as far as the four principal actors are concerned; all the rest, the shaping and development of the several characters, as far as regards their present will and action; and in particular, the relations between the king, Antonio, Sebastian and Gonzalo, all the magic development, with the comic interlude performed by Stephano, Trinculo and Caliban as a play upon the real Drama; all this, and this is indeed as good as all, is Shakspeare's property, the creation of his inventive mind. An analysis of most of Shakspeare's Dramas would give a similar result *). We will now turn to an investigation of the living fundamental

*) Malone and the elder critics imagined that in composing the Tempest, Shakspeare had in view Sir George Somers's shipwreck on the coast of the Bermudas (mentioned in Act I. Sc. 2.) and had availed himself of a description of the same. In Stithe's History of Virginia, it is related, p. 120. that when Sir G. Somers left Bermuda in 1609, three of his people were left behind, and had at first lived peaceably together, but, after they had found a piece of ambergris, worth between 9—10,000 L, they had quarreled and disputed with each other the sovereignty of the island, etc. It is clear that this insignificant episode

Dichtung, den wir die lebendige Grundidee des Drama's genannt haben, und zu dessen Entdeckung uns die ganze bisherige Betrachtung nur als Mittel und Vorbereitung dienen sollte.

Auf den ersten Blick scheinen im Sturme wie in den meisten Shakspeare'schen Dramen die heterogensten Elemente zusammengeschmolzen. Glück und Unglück, Tugend und Laster, Verbrechen und Wohlthaten, rasche Bosheit und eben so rasche Reue, die höchste Spitze menschlicher Hoheit und Würde neben der tiefsten Verworfenheit, tragischer Ernst und ausgelassenes Lachen, Fürstentherrschaft und Knechtsdienst, Zauberei und Wunder neben der alltäglichsten Wirklichkeit — in der That die äussersten Enden der Menschheit, scheinen in Einen verworrenen Knoten zusammengeknüpft. Den gebildeten Pöbel, der in Kunst und Poesie nur sein sinnliches Vergnügen, nur Augenweide, Ohrenkitzel, Spannung der Einbildungskraft sucht und also auch findet, wird es daher lächerlich dünken, bei solcher Verwirrung von innerer Einheit zu reden; er wird diess ohne weiteres auf Rechnung der Systemmachenden, aber stets in die Wolken sich verirrenden deutschen Philosophie setzen. Doch der gebildete Pöbel, deutscher wie englischer Race, liest Shakspeare's Schauspiele nicht und mithin noch viel weniger diese Einleitung. Auf ihn brauchen wir also keine Rücksicht zu nehmen. Aber auch manche Kunstfreunde, deren ganze Aesthetik auf dem simplen Satze beruht, die Kunst sey das Abbild der Natur und des wirklichen Lebens, und denen daher ein holländisches Genrebild lieber ist als Raphaels Madonnen, werden von einer inneren Einheit nichts wissen wollen. Was brauchen wir Grundidee und innere Einheit, rufen sie aus, da die Natur und Geschichte ebenfalls ganz wie ein buntes Gewebe aus den mannichfaltigsten Stoffen aussieht! — Ausieht allerdings. Aber das Aussehen, der Schein trägt zuweilen. Dass z. B. die unendliche Mannichfaltigkeit der Naturerscheinungen überall auf allgemeine Gesetze, auf wesentliche innere Einheiten sich zurückführen lassen, hat die neuere Naturwissenschaft erwiesen; hier ist also der trügerische Schein bereits vernichtet. Aber die Geschichte! die Geschichte spricht doch allen künstlichem Schematisiren Hohn; sie bleibt wie das Leben jedes Einzelnen ein unberechenbares, oft höchst überraschendes Resultat frei waltender mannichfaltiger Kräfte, verschiedenartiger Elemente und Motiven! Freilich ist die Freiheit des menschlichen Willens ein nothwendiges Ingrediens des Lebens und der Geschichte. Allein finden wir nicht dennoch ganze Nationen, ganze Zeitalter von gewissen allge-

idea of the whole, to the discovery of which our previous observations may serve as a prelude.

At first sight it would seem that in the Tempest, as in most plays of Shakspeare, the most heterogeneous elements were blended together. Happiness and misery, virtue and vice, crime and benefits, wickedness and repentance, the very summit of human dignity and majesty by the side of the lowest profligacy, tragic seriousness and boisterous laughter, princely power and menial drudgery, magic wonders and commonplace reality, in short, the extremes of humanity seem entangled in one confused mass. The vulgar herd of all ranks, who, in art and poetry, only seek to gratify the senses, to please the eye and ear, or to excite the imagination, may find it ridiculous, amid such confusion, to speak of inward unity, and will at once set it down to the account of system-loving, cloud-seeking, German philosophy. But this vulgar herd, whether English or German, read not Shakspeare, and still less this introduction. We need not therefore trouble ourselves about them. But many a friend of art, whose whole system of aesthetics consists in the simple dogma, that art is a copy of nature, and of real life, and who would therefore prefer a Dutch painting to Raphael's Madonna, will protest against an internal unity. What is the use, he will exclaim, of a fundamental idea and an internal unity, since Nature and History themselves look like a party-coloured web of heterogeneous substances? I grant, they look so; but appearances are sometimes deceitful. Modern science has proved that the infinite variety of natural appearances may all be traced to general laws, to essential internal unities. But history! history, it will be said, defies all attempts at artificial arrangement; like the life of every single individual, it remains an inexplicable result of manifold freely-acting powers, of heterogeneous elements and motives. The freedom of the human will is doubtless, a necessary ingredient in life and history. But do we not find, notwithstanding, whole nations, whole ages penetrated with certain general tendencies, ideas and directions? Does not every one feel that, however tossed and stormy his life may have been, there is within him a centre round which all has revolved? Is there any one who does not feel that, in spite of all strange windings, in spite of all

aber ein achtzig Pfund schweres Stück Ambra (ambergis) im Werthe von 9 — 10,000 L' gefunden, da sey es in Zwist mit einander gerathen, hütten sich die Herrschaft der Insel streitig gemacht u. s. w. Es leuchtet indess von selbst ein, dass diese unbedeutende Episode auf die Ehre zu Shakspeare's Sturm den Stoff geliefert zu haben, nicht den geringsten Anspruch machen kann. Höchstens könnte sie ihm bei der Zeichnung des Charakters Stephano's und Trinculo's vorgeschwebt oder zur Einschaltung des komischen Seitenstücks, das sie darstellen, Veranlassung gegeben haben. Aber selbst diess ist mir nicht wahrscheinlich. Denn die Streitigkeiten zwischen Stephano, Trinculo und Kaliban haben einen ganz anderen Charakter, ihre Veranlassung ist eine andere, die ganze Situation verschieden. Ausserdem hebt es Shakspeare, die Hauptaktion in den Nebenpartien im Hohlspiegel des Komischen zu reflektiren. Warum sollte er zu diesem Zwecke die kleine Episode nicht selbstständig erfunden haben? — Die Meinung des Hrn. Joseph Hunter in seinen schon erwähnten Disquisitions on the Poets; Origins etc. of Shakspeare's Tempest, dass der Ursprung unseres Drama's auf Harrington's Uebersetzung von Ariosto's Rinaldo und Roland (die Beschreibung des Sturms im 41. Gesange) zurückzuführen sey, ist eine willkürliche, bodenlose Hypothese, die nur beweist, dass der gute Herr die von Collier herausgegebenen Ballade nicht kannte.

cannot be entitled to the honour of giving the plot to our Drama; it can at most have been present to Shakspeare's mind, in drawing the characters of Stephano and Trinculo, or have suggested the comic parody which they represent. But I hardly think this probable, as the quarrels of Stephano, Trinculo and Caliban are of a very different character; the cause, the whole situation is different. Besides, Shakspeare loved to reflect the chief action in the secondary parts, in the concave mirror of the comic. Why may he not, to this end, have invented the little episode himself? The opinion of Mr. Hunter, in the Disquisitions already alluded to, that the origin of our Drama is to be sought in the description of the Tempest in Harrison's translation of the 41st. canto of Orlando Furioso, is a groundless supposition, which only proves that gentleman unacquainted with the ballad published by Collier,

meinen Tendenzen, Ideen, Richtungen ganz und gar durchdrungen? Fühlt nicht jeder Einzelne, dass in seinem Leben, wenn es auch noch so stürmisch bewegt gewesen, im tiefsten Innern ein Angel- und Mittelpunkt gelegen, um den sich Alles gedreht habe? Fühlt nicht jeder, dass trotz aller seltsamen Windungen, trotz aller Irrungen und Brechungen sein Leben doch Ein Ganzes bilde? Und wodurch ist es ein Ganzes, wenn nicht durch die innere verborgene Alles durchdringende Einheit? Aber freilich ist diese Einheit nicht eine todte Einerleiheit, sondern eine lebendige, fließende Einigung der mannichfaltigsten Unterschiede, eine Vermählung der Extreme, eine Lösung der starren Contraste in geschmeidige Uebergänge. Freilich ist anderer Seits diese Einigung nur eine relative, keine absolute, vollendete Einheit; das Lösen und Binden der Gegensätze lässt sich nicht vollständig durchführen; sie sträuben sich gegen eine allumfassende Versöhnung; ein geheimer dunkler Widerspruch bleibt unüberwunden. Eine feindselige Macht hat eine tiefgreifende, nicht völlig zu hebende Verwirrung angestiftet, und das Ganze kann daher nicht zu vollkommener Abrundung gelangen; es ist und bleibt trotz seiner Ganzheit Stückwerk.

Allein das menschliche Leben ist ja auch keineswegs in den engen Schranken dieser Zeitlichkeit und Endlichkeit eingeschlossen. Gerade der geheime Widerspruch, der unlösbare Rest der Verwirrung weist auf ein höheres Daseyn hinüber, in welchem das Unversöhnliche versöhnt, das Widerspenstige bewilligt werden soll. Diese letzte vollkommene Versöhnung ist auch bereits im irdischen Daseyn vorhanden, aber nur noch im Werden, in der Entwicklung begriffen: das Jenseit reicht in das Diesseit hinunter, wie dieses in das Jenseit hinauf. Wir fühlen schon hier die Mangelhaftigkeit, wir erkennen die Schranke; und eben damit ist sie aufgehoben. Die gläubige Sehnsucht, die begeisterte Phantasie fliegt hinüber und schaut die volle Einheit und Harmonie. Sie erblickt im Werden bereits das Gewordene, in der Gegenwart die Zukunft; sie sieht hindurch durch den Schein der äussern Zerstückelung tief in das Innere hinein, aus welchem das Ganze in voller Rundung hervorblüht.

Die Phantasie aber ist die Mutter der Kunst und Poesie, und jenes in das Innere hinein-schauende Auge, das gleichsam aktiv sieht und das Gesehene nicht bloß recipiert, sondern selbst zugleich producirt, ist das Auge des Dichters. Das ächte Kunstwerk ist daher immer idealischer Natur. Denn eben jene Durchsichtigkeit des gemeinen irdischen Daseyns kraft deren die höhere, im Jenseit erst sich vollendende Harmonie, Schönheit und Wahrheit durch die diesseitige Wirklichkeit bereits hindurchschimmert, ist die wahre künstlerische Idealität. Das Ideale in der Kunst ist daher nicht ein willkürliches Abweichen von der gemeinen Wirklichkeit, nicht ein abstraktes Verschönern der Form und des Inhalts, nicht ein Bessermachen der Menschen, als sie einmal sind, — diess ist vielmehr das falsche, manirierte Idealisiren, woraus nur nichtige Dunstgebilde hervorgehen — sondern das wahrhaft Ideale ist zugleich ein treues Conterfey des gemeinen wirklichen Lebens, ein Spiegelbild der Natur und Geschichte, aber ein transparentes Bild, aus welchem das ewige Licht der Wahrheit und Schönheit herausstrahlt, in welchem die innere Vollkommenheit der Dinge, das höhere Leben, wozu sie sich erheben sollen, zugleich mit dargestellt erscheint. Eine Landschaft z. B., welche die Natur nur copirt, nicht zugleich deren innere Beziehung zum Geiste, nicht die Bestimmung des Natürlichen, im menschlichen Wesen und dessen Geistigkeit zum Bewusstseyn und zur Freiheit zu kommen, zugleich mit darstellt, — eine solche geistlose Landschaft, ohne Empfindung und Stimmung, mag wohl alle äusseren Vorzüge einer vollendeten Technik besitzen, aber ein ächtes Kunstwerk ist sie nicht. Sie ist vielmehr einem Drama zu vergleichen, dass alle die heterogenen Elemente des irdischen Daseyns, alle die Widersprüche und Gegensätze, den Zwie-

wanderings and refractions, his life yet forms one *Whole*? And whereby is it a *Whole*, unless through the internal, secret, all-pervading unity? But this unity is not a dead sameness, but a living, flowing union of the most varied differences, a wedding of extremes, a resolution of harsh contrasts into easy transitions. On the other hand, this union is in reality only a relative, not an absolute, complete unity; the resolution and knitting together of the contrasts cannot be thoroughly carried out; these resist a perfect union; a dark, mysterious contradiction remains unsolved. A hostile power has caused a deepworking confusion, not to be completely overcome; the *Whole* cannot be smoothed and rounded off on all sides, it remains piecework in spite of its totality.

But human life is nowise enclosed within the narrow limits of this finite and temporal existence. This mysterious contradiction, this unresolvable confusion points of itself to a higher existence, in which the Irreconcilable will be reconciled, the Contradictory overcome. This last perfect reconciliation exists indeed here on earth, but only partially, in its development; the present world and the world beyond have their ascending and descending points of contact. Even here we feel the defectiveness, we are conscious of the limits, and in this feeling the deficiency and the limits are themselves overcome and disappear. Inspired fancy and longing faith, soaring beyond them, contemplate the perfect unity and harmony and behold the *Whole* in its partial development, the Future in the Present.

But fancy is the parent of art and poetry, and the eye of the poet looks into the inner world; it is not merely receptive but creative, producing all that it beholds, and therefore every work of art is of an ideal nature. For this translucency of common earthly existence (by means of which we obtain glimpses of the harmony, beauty and truth, which exist but imperfectly here below, attaining their full perfection in a higher world), is the true ideality of the artist. The Ideal in art is not an arbitrary deviation from common reality, not an abstract beautifying of form and substance, not the merely making men better than they are; — this is rather that false idealizing mannerism, which brings forth only empty vapour-forms; the true Ideal is, at the same time, a true counterpart of common real life, the mirror of nature and of history, a *transparent* picture, from which the eternal light of truth and beauty radiates, in which the inward perfection of things, that higher existence to which they ought to elevate themselves, appears simultaneously represented with equal truth. A landscape, in which the artist should content himself with copying nature, and not at the same time express its inward relation to the mind; omitting the great object of nature, viz. to rise to self-consciousness and freedom in man and his intellectuality; — such a soulless landscape, without feeling or tone, may possess all possible outward technical advantages, but it can never be considered as a real work of art. It may be compared to a Drama, which should represent the heterogeneous elements of earthly existence, all its contrasts and

spalt und die Verwirrung darstellte, ohne zugleich die innere Einheit und Ordnung zu zeigen — ein Drama ohne alle Idealität, d. h. ohne lebendige Grundidee.

Wäre also auch die Kunst das blosse Abbild der Natur und Geschichte, so wäre sie doch nur eine schlechte äusserliche, mechanische Copie, wenn sie nur die Mannichfaltigkeit und das Stückwerk, nicht auch die im Original offen vorliegende, obwohl noch irdisch unvollkommene Einheit abbildete. Sofern sie aber nicht blos diese unvollkommene, sondern zugleich jene höhere ideale Harmonie ihres Originals kraft der innern Durchsichtigkeit ihrer Gebilde zur Anschauung bringt, ist sie zugleich mehr als blosses Abbild des Irdischen, ist sie zugleich die Prophetin des Ueberirdischen, die Seherin der Zukunft, die Dolmetscherin der Vergangenheit.

In der That! Shakspeare verdiene nicht die Hälfte des Ruhms, der seinen Namen durch die ganze civilisirte Welt trägt, wenn seine Dichtungen nur willkürliche, ungeordnete Compilationen aus dem Buche der Geschichte und des alltäglichen Lebens wären. Dann wäre er eben nur ein poetischer Portraitmaler, der, so trefflich er auch seyn mag, doch hinter dem Historienmaler weit zurück steht. Allein in Wahrheit ist nur der äussere Schein gegen ihn. Nur weil in seinen Dramen die innere Einheit so tief unter dem verschwenderischen Reichthum der mannichfaltigsten Charaktere, der Fülle der Begebenheiten, Handlungen und Schickale, der Verhältnisse und Situationen, verborgen liegt; nur weil die lebendige Grundidee so voll und weit ist, dass sie die mannichfaltigsten Seiten darbietet und den entferntesten Gegensätzen vollen Spielraum zu ihrer Entfaltung lässt, nur darum ist sie so schwer zu erkennen. Ausserdem erweist sich Shakspeare auch darin als ächter Künstler, dass er nur darstellt, niemals über seine Darstellung reflectirt, niemals seine dichterischen Absichten bemerklich macht. Im Gegentheil, er sucht die Fäden, an denen er das Ganze zusammenhält, und den Mittelpunkt, in welchem sich alle vereinigen, möglichst zu verstecken; er bekleidet das Knochengerippe seiner Dichtungen mit einer solchen Fülle von Fleisch und Blut, mit so lieblichen Formen und Farben, dass wir überall das unmittelbare frische Leben der Natur vor uns zu haben glauben. So gleichgültig und kalt ist er gegen seine eigenen Schöpfungen, so unbekümmert, ob er in der Tiefe seiner dichterischen Anschauungen verstanden wird, dass er zuweilen sogar absichtlich das Verständniss irre zu führen scheint.

Von ihm haben wir daher keinen Beistand, keinen Fingerzeig zu erwarten. Selbst die meisten Titel seiner Dramen sind schweigsam wie das Grab, entweder nur nach dem Namen der handelnden Hauptpersonen oder scheinbar ganz willkürlich gewählt, selbst wiederum Räthsel, wie z. B. der Sommernachts Traum, das Wintermärchen, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt u. s. w. Auch der Sturm scheint in dieselbe Kategorie zu gehören. Denn soll der Titel nur von der ersten, kurzen, für das Ganze wenig bedeutenden Scene, die als eine Art Vorspiel oder Einleitung vorzüglich, an sich aber ohne eigentlichen Inhalt ist, hergenommen seyn, so wäre diess in der That ein willkürlicher Einsfall, ähnlich, wie wenn man den Namen einer Stadt von der Beschaffenheit ihres Thores entlehnen wollte. Soll er aber mehr bedeuten, soll er das ganze Stück umfassen, so scheint er in der That völlig räthselhaft. — Ich habe indessen in meinem Buche über Shakspeare's dramatische Kunst bereits dargethan, dass dergleichen wunderliche Titel, wenn man nur erst den Sinn des Räthfels errathen hat, gerade den innersten Kern der dichterischen Lebensanschauung, die Grundidee des Ganzen, höchst treffend und ausdrucksvoll bezeichnen. Und so werden wir denn auch hier vorläufig vermuthen dürfen, dass der Name des Sturms in irgend einer inneren Beziehung steht zu dem ideellen Inhalte des Stücks. Darin werden wir bestätigt, wenn wir sehen, dass, wie schon bemerkt, durch das ganze Stück ein eigenthümliches Drängen und Wogen sich hindurchzieht,

contradictions, without displaying its internal unity and order; a Drama without Ideality, that is, without a living fundamental idea.

If then art were a mere copy of nature and of history, it would be but a mere external, mechanical copy, if it portrayed only the variety and piecework, without the unity manifest in the original, although imperfectly here on earth. But inasmuch as the real artist not only places before us this imperfect harmony, but likewise that higher, ideal harmony of its original, by means of the inward transparency of its forms, he is more than a mere copier of the Earthly, he is the prophet of the Super-earthly, the Interpreter of the Past, the Seer of the Future.

Nor would Shakspeare deserve half the renown which fills the whole civilized world with his name, if his compositions were but arbitrary, unarranged compilations from the book of history and of every-day life. For he would then be only a poetical portrait-painter, who, however excellent his productions, must rank far below the historical painter. But in truth, it is only the appearance which is against him. There is an inward unity in his dramas, but it lies deep under the lavish riches of his manifold characters, under the fullness of events, actions, destinies, circumstances and situations, and herein consists the difficulty; the living fundamental idea is so full and broad, and displays so many sides to view, that it gives full play to the most opposite contrasts. It is besides a proof of Shakspeare's right to the name of a real artist, that he only represents; he never makes reflections on what he represents, nor directs attention to the objects of his poetry. On the contrary, he endeavours to conceal, as much as possible, the centre that unites the threads by which he holds the whole together; he invests the skeleton of his compositions with such a fullness of flesh and blood, with such pleasing forms and colours, that we seem to have the fresh life of nature immediately before us. He is so indifferent to his own productions, so little does he care whether the depth of his poetical contemplations be understood, that he sometimes seems to lead us purposely astray.

We must not therefore expect any hint or any assistance from him. The very titles of most of his pieces are as silent as the grave; they are either taken from the names of the principal actors in them, or apparently given at random; they are sometimes even enigmatical, as the Midsummer Night's Dream, The Winter's Tale, As you like it, What you will, etc. The Tempest seems to belong to this last class. For, to give the piece its name from the first short scene, which, as a prelude or introduction, is excellent, but is in itself without real substance, would be as mere a whim, as if we were to name a city after one of its gates. If it signifies more and should express the contents of the whole piece, it seems quite enigmatical. I have, however, shown, in my work on Shakspeare's Dramatic Art, that when we have once divined the meaning of these enigmatical titles, they will be found to indicate, justly and expressively, the fundamental idea of the Whole. And thus we may be allowed to conjecture that the Tempest is closely connected with the ideal contents of the piece. We are confirmed in this, when we perceive, as I have already remarked, that a peculiar pressing and waving pervades the whole Drama; a soaring and swinging, as it were, between extremes, not only as respects the events, destinies, and situations, but also as respects the characters and their collective position; — a certain inward restlessness which not

ein Schweben und Schwanken zwischen den äussersten Extremen nicht nur hinsichtlich der Begebenheiten, Schicksale und Situationen, sondern auch hinsichtlich der Charaktere und deren Zusammenstellung; — eine gewisse innere Unruhe treibt nicht nur die Personen des Stücks, sondern ergreift auch den Leser. So erscheint gleich im Anfange Leben und Tod in gewaltigen Kämpfen; die Mannschaft des strandenden Schiffes, dem anscheinend unvermeidlichen Tode entgegensehend, wird plötzlich zu einem neuen glücklichen Leben gerettet. Prospero's Unterhaltung mit Miranda, die Erzählung seiner Schicksale, erhält eine ihrem Inhalte entsprechende unruhige Form durch sein beständiges Fragen, ob Miranda auch aufmerke. Es liegt darin zugleich der Beweis von der tiefen inneren Bewegung, in der sich Prospero selbst befindet. Mit Ariels Auftreten beginnt sodann die eigentliche Aktion; er ist offenbar das Schwungrad, das wiederum von einer höheren Kraft getrieben, die ganze Maschine in Gang bringt und erhält. Zugleich aber ist er selbst innerlich von der brennenden Sehnsucht nach Freiheit unruhig bewegt; er murren gegen die Knechtschaft, die er erduldet; während den diabolisch bestialischen Kaliban mehr die Bosheit, der Hass und der Neid zur Empörung gegen Prospero reizen und seine fluchende Seele rastlos umhertreiben. Aber auch die geretteten Schiffbrüchigen ergreift dieselbe unruhige Bewegung, dasselbe Wogen und Fluthen innerlich und äusserlich. Ferdinand, über Miranda's Anblick alles Leid vergessend, wird von Prospero plötzlich aus dem Himmel seines Glücks herabgestossen, der Fürstensohn zum gemeinen Knechtsdienst erniedrigt. Alfonso, von Schmerz über den Verlust seines Sohnes niedergedrückt, suchend durch die Insel irrend, versinkt plötzlich in tiefen Schlaf; Antonio und Sebastian, von ihren ehrgeizigen Plänen gestachelt, werden im Augenblicke der Ausführung in den Anfang zurückgeworfen; alle drei, gerade als sie ihre Leiden und Wünsche vergessend, an den Freuden des Mahles sich erquicken wollen, verfallen in Geistes-zerrüttung, und stürzen entsetzt auseinander. Ähnlich ergreift es den komischen Helden des Stücks, dem Fürsten der Trunkenheit Stephano mit seinen Unterthanen; auf alle Weise beunruhigt, geneckt und geplatzt schweifen sie auf der Insel umher, die, wie einst die heilige Delos, selbst schwimmend und schwankend, der Boden aller dieser Unruhe und Bewegung ist. Und wie jene zuletzt statt durch Mord eine Herrschaft zu gewinnen, in gemeiner Diebsmanier nur stehlen, und statt zu Fürsten und Herren sich aufzuschwingen, vielmehr den Thieren des Waldes gleich, von Hunden gehetzt werden; so kommen umgekehrt die Fürsten und Herren aus tiefer Qual und Erniedrigung zur wahren Glückseligkeit, finden sich selbst, und Sohn und Tochter, Schiff und Reich wieder, und fallen so aus der stürmischen Bewegung des Schmerzes, der Reue und Gewissensbisse in die süsse Unruhe der innigsten Freude. Das Ende ist für alle eben so überraschend als Anfang und Mitte; erst jenseit des Stückes, auf der Rückfarth nach der Heimath, kehrt Ruhe und Friede völlig zurück. —

Man hat dem Stücke vorgeworfen, dass es ihm an eigentlicher Handlung fehle. Allerdings besteht die Aktion fast nur in diesem inneren Drängen und Treiben; äusserlich kommt es meist nur zu Vorsätzen, Entschlüssen und Plänen, die aber mitten in der Ausführung stecken bleiben, oder in ganz entgegengesetzte Effekte, als beabsichtigt wurde umschlagen, nur Prospero's Wünsche und Zwecke erreichen ihre volle Erfüllung. Allein gerade diess Umschlagen, diess vergebliche Mühen und Ringen dürfte der inneren Grundanschauung des Dichters völlig entsprechen. Wenigstens können wir, wenn wir dieses Wogen und Schwanken der Aktion bemerken, wenn wir gleichermassen in den Charakteren,

only influences the personages on the stage, but likewise affects the reader himself. Thus at the very beginning, life and death appear in fierce contest; the crew of the wrecking ship, when on the eve of apparently inevitable death, are rescued to a new and happy life. Prospero's discourse with Miranda, the story of his eventful destiny, by his frequent questions, acquires a corresponding restlessness, and reveals the deep emotion of the narrator. The real action begins with the appearance of Ariel, he is, as it were, the wheel that, driven by a higher power, sets and keeps in motion the whole machine. He himself is inwardly agitated by his longing desire for freedom, he murmurs against the slavery in which he pines; whilst malice, hatred and envy incite the diabolical, bestial Caliban to rebellion against Prospero and restlessly torment his cursing soul. The same agitation pervades the persons saved from the wreck; every where we find the floods and the stormy waves of the Tempest reflected in the mind. Ferdinand, who had forgotten all his sorrows at the sight of Miranda, is thrust down from his heaven of happiness, the prince is degraded to a menial drudge. Alfonso, oppressed with grief at the loss of his son, seeks him, wandering through the island and falls suddenly into a magic sleep. Antonio and Sebastian, impelled by their ambitious desires, are thwarted at the moment they are about to execute their wicked plans; all three, are afflicted with madness, and tormented with the stings of conscience, just as they are sitting down to their banquet. A similar fate awaits the comic heroes of the piece, the prince of drunkenness, Stephano, and his subjects; mocked, plagued, tormented at every turn, they wander about the island, which, like the sacred Delos of old, itself floating and unsteady, is the scene of this restlessness and motion. Stephano and his fellows, instead of gaining a kingdom by murder, only steal like common thieves, and instead of rising to principalities and honours, are at last hunted with dogs, like wild beasts of the forest, whilst, on the other hand, the princes and nobles pass from their torments and degradation to true happiness, from the stormy emotion of pain, repentance and remorse to the sweet uneasiness of joy. The end is as surprising as the beginning; it is only beyond the Drama, on their way home that peace and tranquillity return.

A celebrated critic*) has objected that the piece is deficient in real action. The action, it is true, consists chiefly in inward pressure and motion; outwardly it is confined to intentions, resolves and plans, which fail at the moment of execution or produce effects diametrically opposite to those intended; Prospero alone attains the object of his desires and plans. Yet this failure, this useless trouble and striving will, if we mistake not, be found quite in unison with the inward fundamental contemplation of the poet. Who, that considers the wavy action, this ebb and flood, if we may be allowed the expression, this gradation from the

*) Vgl. A. W. Schlegel. Ueber dramatische Kunst und Literat. II. 2. S. 126.

*) A. W. Schlegel. on Dramatic Art and Literature vol II. p. 126.

die, wie schon erinnert wurde, gleichsam eine Stufenleiter bilden von der höchsten Höhe menschlicher Grösse, Würde und Sittenreinheit (in Prospero und Miranda) bis in die niedrigste Gemeinheit und Rohheit, Bosheit und Lasterhaftigkeit herab, die äussersten Contraste zusammengestellt finden, wenn wir endlich sehen, wie auch in der Diction, im Wechsel des Erhabenen und Gemeinen^{*)}, des Komischen und Ernsten dasselbe Fluthen und Wogen sich zeigt, — wir können, sage ich, nicht länger zweifeln, dass diese unruhige Bewegung des inneren und äusseren Lebens vom Dichter aus der innersten Tiefe seiner Grundanschauung heraus beabsichtigt sey.

Endlich lässt sich nicht verkennen, dass auch das Wunder und Zauberwesen, das sich vor unsern Augen entfaltet, mit der Absicht des Dichters in unmittelbarer Verbindung steht. Durch Prospero's magische Kunst, durch die durchgreifende Gewalt, die er über Leib und Seele ausübt, ist offenbar das ganze Leben aller übrigen handelnden Personen aus seinen Fugen gerissen; der Schwerpunkt ist verändert; alle Gesetze der gemeinen Wirklichkeit sind aufgehoben, die Ordnung der Verhältnisse und Beziehungen gelöst; Alles schwankt und fliesst haltungslos durcheinander. Der Schauplatz ist, wie bemerkt, an die äusserste Grenze zwischen dem Wunderbaren und Alltäglichen verlegt. Auf diesem Grenzgebiete mag wohl auch eine innere Ordnung und Einheit herrschen; aber sie verbirgt sich offenbar unter dem Schein einer wogenden, wirren Disharmonie. Dass auch dieser Schein nicht zufällig und absichtlos sey, dafür bürgt uns das gleichmässige Wiederkehren derselben Erscheinung, die offenbar wohlüberlegte Durchführung desselben Thema's durch die mannichfaltigsten Variationen, indem nicht etwa blos im Einzelnen, hier und da das Magische und Wunderbare eingreift, sondern offenbar der Hebel der ganzen Aktion ist, indem nicht blos hier und da jene unruhige Bewegung hervortritt, sondern offenbar das ganze Stück Ein beständiges Fluthen und Wogen ist.

Was denn aber ist nun die Absicht und die Grundanschauung des Dichters? Worin besteht die Beziehung zwischen dem räthselhaften Titel und dem ideellen Inhalte des Stücks? Wo liegt die Ordnung und Harmonie auf jenem Grenzgebiete zwischen Nacht und Tag, auf welchem unser Drama sich bewegt?

L. Tieck zeigt in einer seiner anmuthigsten Dichtungen, wie es im menschlichen Leben Tage giebt, an denen alles kreuz und quer durcheinander geht, an denen uns Nichts recht gelingen will, wider Erwarten das Gute zum Bösen, das Böse zum Guten ausschlägt, — kurz, an denen wir wie von einem unsichtbaren Dämon umhergetrieben, in innern und äussern Widerspruch uns selbst verlieren, um uns zuletzt, eben so unerwartet, gerade auf dem rechten Platze wiederzufinden. Diess dämonische Treiben beruht nicht blos auf dem Spiele des Zufalls; die Zufälligkeiten bilden vielmehr nur die Eine Seite; ihnen entspricht auf der andern ein inneres Gähnen des Geistes, ein

summit of human greatness, purity and dignity (in Prospero and Miranda), the contrasts even in the language, the change from sublime to vulgar^{*)}, from serious to comic; who that sees the stormy waves thus reflected, can, for a moment doubt that this restless motion of inward and outward life was intended by the poet from the greatest depths of his poetical contemplation.

Lastly, it cannot be denied that the wonders and the display of magic art which pass before our eyes, are in close connexion with this intention of the poet. The whole life of the other personages is, as it were, unhinged by Prospero's art and by the power which he exercises over body and mind; all the laws of common reality are suspended; all order set at naught; every thing floats about in strange confusion. The scene is, as before observed, on the extreme limits between the Wonderful and the Reality of every-day life. There may be here an inward order and unity, but it is evidently concealed under the appearance of a confused disharmony. That this appearance is not accidental or unintentional, is manifest from its frequent recurrence; from the manifold variations on the same theme. The Magical and the Wonderful are not introduced incidentally, they are manifestly the lever of the whole, inasmuch as this restless motion is not merely occasionally displayed, but the whole piece is evidently one inward and outward restlessness.

But what is the intention and fundamental contemplation of the poet? In what consists the relation between the enigmatical title and the ideal contents of the piece? Where lies the order, and harmony on those confines between day and night which form the scene of our Drama?

Tieck, in one of his most pleasing works, shows that there are days in human life, in which every thing goes contrary, the good turns to evil, the evil to good, — in which, as if we were impelled by some invisible Demon, we lose ourselves in inward and outward contradictions, to find ourselves in the end, just as unexpectedly, exactly at the right place. Nor does this depend only upon chance, chance forms only side; on the other, we shall find a corresponding inward ferment of the mind, a growing and shooting up of new resolves and wishes, hopes and fears, an inclination of the whole soul to restlessness. The two sides mutually act upon

^{*)} Ich erinnere nur an die berühmte Stelle Akt IV. Sc. 1.

— — — these our actors

Are melted into air, into thin air:

And like the baseless fabrick of this vision

The cloud-capt towers, the gorgeous palaces,

etc. etc. — — shall dissolve —

Es giebt in allen Dichtungen Shakspeare's kaum eine erhabnere Stelle als diese. Auch Ariel's Strafrede an die drei fälschlichen Bösewichter Akt IV. Sc. 3. ist im grossartigsten Style gehalten, — wogegen die Scherze Stephano's und Trinculo's grell abstecken.

^{*)} I will only mention the celebrated passage Act IV. Sc. I.

these our actors

Are melted into air. etc.

There is hardly a more sublime passage to be found in all Shakspeare. Ariel's reproof of the three "men of sin," Act IV. Sc. 3. is also very fine; what a contrast between these and the jests of Trinculo and Stephano!

Keimen und Sprossen von neuen Entschlüssen und Wünschen, Hoffnungen und Befürchtungen, eine unruhige Stimmung der ganzen Seele. Beide Seiten wirken in Wechselbeziehung zusammen, die eine ist nur das Echo der andern. Wer kennt sie nicht, diese Tage, die oft anscheinend ohne allen Effekt wie eine blosse Laune des Schicksals vorüberziehen, in der Regel aber, wie die Folgen zeigen, nicht ohne tiefere Bedeutung waren! Es sind meist die Tage geheimer, noch unerkannter Geburtswehen, wo das Leben aus innerster Tiefe nach einer neuen Gestaltung ringt, wo der alte Stoff in eine chaotische Masse zu zerfliessen beginnt, um sich durch verborgene Kräfte geformt, zu neuen Gebilden zusammenzufügen. Wir fühlen wohl diess Werden, diess Treiben und Drängen; aber wir wissen nicht, von wannen es kommt und wo es hinaus will. Erst wenn wir zur Ruhe gekommen, auf das Gewordene zurückschauen, erkennen wir die mannichfaltigen Motive und Kräfte, die es hervorriefen. Diese Tage sind in der Weltgeschichte jene dunkeln, unverständlichen Zeiten, in denen die Menschen, ohne zu wissen warum, in ihrer eignen Haut sich nicht bequem fühlen, Zeiten der Unruhe und der Gährung, in denen das alte Haus baufällig geworden und zum neuen das Material noch nicht vorhanden ist, Uebergangsperioden, in denen das Schiff der Geschichte unsichtbar fortgetrieben wird, anscheinend ohne Steuer und Compass, in denen neue Richtungen, neue Principien der Entwicklung, Embryonen schöpferischer Ideen, jedem sterblichen Auge verborgen, sich bilden und der Same zu mächtigen Evolutionen ausgestreut wird; — Zeiten, die nothwendig etwas Mystisches, Geheimnissvolles haben, und in denen daher auch neben der alltäglichen Geschäftigkeit, neben der grössten Theilnahme für die praktischen Interessen des gemeinen Lebens, der Mysticismus, Wundersucht und Aberglaube Wurzel schlagen und wuchernd aufschliessen. Mit einem Worte, es sind die Tage und Zeiten, in denen, wie der Sturm das Meer bewegt, man weiss nicht, woher er kommt und wohin er geht, so die geheimen Mächte, die unser Schicksal leiten, an den veralteten morschen Tragebalken des Lebens rütteln, dass es an der Oberfläche unruhig wankt und schwankt, in denen der gebührende Schooss der Geschichte unsichtbar befruchtet wird, das ganze Daseyn im tiefsten Grunde aufgerührt scheint, so dass die fernsten, heterogensten Stoffe sich begegnen und verbinden, und so neben den neuen, zu Tage drängenden Geburten auch alte, schon mythisch gewordene Gestalten wieder auftauchen, halb vergessene Träume und Sagen wirklich werden, und das anscheinend Tode zu neuem Leben aufersteht.

Ich denke, in dieser innersten Tiefe hat der Dichter des Sturms seinen Standpunkt genommen, um von da, wie aus dem verborgenen Mittelpunkte des Erdballs heraus alle Schichten des irdischen Daseyns zu durchschauen, und die Gestaltung der Oberfläche in ihrem Grunde zu erkennen. Er fasst und stellt das Leben dar wie vom Sturme bewegt — bewegt durch die aufregenden und selbst aufgeregten Elemente, bewegt durch seine eignen, in Gährung gesetzten Säfte und Kräfte, bewegt durch die geheimnissvolle Macht, die der blinde Mensch Zufall oder Glück nennt, die aber in der That die Magie des Schicksals, d. h. die eigentliche innerste Seele der schaffenden Kräfte, Stoffe und Formen in Natur und Geschichte ist, welche den grossen, welthistorischen Geistern, den Genien der Menschheit, dienstbar sind, um durch sie den ewigen Willen der Vorsehung zu vollziehen. —

Nehmen wir an, diese besondere Lebensansicht sey die lebendige Grundidee des Stücks, die innerlich waltende Contralität des Ganzen, für welche alles Andere nur Peripherie ist, so erklärt sich zunächst von selbst, in welcher Beziehung der Titel des Drama's zu seinem Inhalte steht. Obwohl die Anspielung auf die erste einleitende Scene unverkennbar ist, so ist er doch von ihr keineswegs hergenommen. Der Inhalt des Stücks zeigt ja das Leben selbst wogend und fluthend, wie es gleich einen Sturmwind vorüberzieht, verderbend zugleich und heilbringend, Mittel der Zerstörung

each other, the one is only the echo of the other. Who is there who has not lived such days, which often pass away, apparently without any effect, as if they were a mere humour of destiny, but which, as the sequel shows, are generally of great importance. They are mostly days of mysterious throes, in which life, from its inmost depth, yearns after a new formation, in which the old substance floats in a chaotic mass which, moulded by new powers is prepared to receive the stamp of fresh creations. We feel this inward working, this yearning strife, but we know not whence it cometh nor whither it goeth. It is only when we are restored to repose, when we look back upon its effects, that we recognize the manifold motives and powers that produced them. In the history of the world, these days are those dark inexplicable times, when men are restless, they know not why; unquiet and fermenting times, in which the old house totters to its fall, and the materials for the new one are not yet at hand; periods of transition, in which the ship of history is secretly driven forwards, apparently without helm or compass, in which new directions, new principles of development, the germs of creative ideas, concealed from every human eye, arise and the seed of mighty evolutions is sown; times which necessarily have something mystical and mysterious, and in which therefore mysticism, superstition and the love of wonders take root and spread prolific, by the side of every-day business and amidst the greatest activity of practical interests. In a word, they are times, in which, as the tempest agitates the ocean and we know not whence it cometh, nor whither it goeth, so the hidden powers, which rule over destiny, shake the tottering beams of life, that its whole surface trembles, the most heterogenous substances meet and unite, Existence is agitated to its lowest depths, and in the new birth, old mythic forms, half-forgotten dreams and traditions are realized, and what was apparently Dead rises to new Life.

To me it seems that in this inward depth the author of the Tempest took his stand, thence, as from a secret centre, to survey all the strata of earthly existence and, from this basis, to contemplate the formations on its surface. He conceives and represents life as tempest-tossed by exciting elements, themselves excited; agitated by its own fermenting powers, by that mysterious influence which blind man calls chance or fortune, but which is in truth the magic of fate, that is, the real and inmost soul of the creative powers, substances and forms in nature and history, which are subservient to the great minds which rule the age in which they live, the genii of humanity, to the end that they may fulfil the eternal will of Providence.

If we assume this peculiar view to be the living fundamental idea of the piece, the inwardly ruling centrality of the Whole, the title will be found to be in harmony with the contents. Although the allusion to the Tempest in the first scene is manifest, yet it is not this visible Tempest which gives its name to the piece. The Drama shows the heaving billows of life itself, passing by, like a Tempest-wind, at the same time destroying and purifying. The characters, with the exception of Prospero, are not the bearers of their own existence, but are borne by it,

aber auch Mittel zum Guten. Alle handelnden Personen, bis auf den einen Prospero, erscheinen nicht sowohl als Träger ihres eignen Daseyns, sondern vielmehr getragen von ihm, getrieben von diesem Sturme, dessen unsichtbarer Arm sie umfassen hält, von dem sie nicht wissen, woher und wohin er weht. Das Unglück, das sie betroffen, die Wundererscheinungen, von denen sie geschreckt und verwirrt werden, halten sie für seltsame Zufälligkeiten, für Launen der Natur, sonderbare Eigenschaften der Insel und ihrer Bewohner. In der That aber ist es die magische Kunst Prospero's, die das Alles bewirkt, es sind Prospero's Geister, die Mark und Bein des irdischen Daseyns durchdringen, und die Fülle des geheimen psychischen Lebens der Natur darstellen, gleichsam die Seelen der Pflanzen, der Steine und Metalle u. s. w., es sind die kleinen und doch so mächtigen Geisterchen, die Prospero so schön beschreibt, wenn er ihnen (Akt V. Sc. I.) zuruft.

Ihr Elfen von den Hügeln, Büchen, Hainen,
Und ihr, die ihr am Strand, spurlosen Fusses,
Den tobenden Neptunus jagt, und flieht
Wann er zurückkehrt; halbe Zwerge, die ihr,
Bei Mondschein grüne saure Ringlein macht,
Wovon das Schaf nicht frisst; die ihr zur Kurzweil
Die nüchternen Pilze macht; die ihr am Klang
Der Abendglock' euch freut, mit deren Hilfe,
Seyd ihr gleich schwache Hütlein, ich am Mittag
Die Sonn' umhüllt, aufrühr'ische Wind' entboten,
Die grüne See mit der azurnen Wölbung
In lauter Kampf gesetzt, den furchtbaren Donner
Mit Feu'r bewehrt, und Jovis Baum gespalten
Mit seinem eignen Keil, ausgerauft am Knorren
Die Ficht und Ceder —

Aus dieser Beschreibung geht deutlich hervor, dass das Ganze so tief in die Aktion eingreifende Geister- und Zauberwesen nur die phantastisch-symbolische Form ist für die geheimen Mächte, die in der Natur walten und auf das menschliche Leben einwirken.

Allein dieselben Geister rühmen zugleich von sich (Akt III. Sc. 3.). Diener des Geschicks zu seyn,

Das diese niedere Welt, und was darinnen,
Als Werkzeug braucht. —

In der That sind die geheimen Naturmächte in jenen Zeiten, in denen das Leben sturmbeengt dahinbraust, gewaltige Werkzeuge in der Hand der Vorsehung: Misswachs, Hungersnoth, Seuchen und Pest u. s. w. können in solchen Zeiten die äussern Hebel weithin wirkender Revolutionen, verheerender Kriege, grauser Unthaten und Verbrechen werden; ein ungewöhnlich harter Winter kann den Sturz einer Weltherrschaft veranlassen. Jene dunkeln, unverständlichen Zeiten stehen in der That auf der Grenze zwischen dem gemeinen Alltagsleben und dem Reiche der Wunder. Nur ist das Wunder, wie in unserm Drama, symbolisch zu nehmen, d. h., es besteht nicht in einem völligen Umsturze der Naturgesetze, sondern vielmehr in einer Verwaltung der Natur gemäss ihren ewigen Gesetzen, aber zu den Zwecken der Vorsehung, die diese Verwaltung führt; nur in dem Zusammenreffen der Naturereignisse mit den Unternehmungen der Menschen, den Evolutionen und Begebenheiten der Weltgeschichte besteht das Wunderbare, um das es sich hier handelt. Mit andern Wor-

driven onwards by that Tempest, whose invisible force holds them captive and concerning which they know not whence and whither it blows. They consider the misfortune that has befallen them, the magical appearances that terrify them as so many strange accidents and whims of nature, as singular qualities of the island and its inhabitants. But, in truth, it is the magic art of Prospero which effects all this, his spirits which penetrate the very pith and marrow of earthly existence, and reveal the fulness of the mysterious psychical life of nature; it is the host of little but powerful spirits so beautifully described by Prospero (Act V. Sc. I.) when he calls to them.

Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves;
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him,
When he comes back; you demy-puppets, that
By moonshine do the green-sour ringlets make,
Whereof the ewe not bites; and you, whose pastime
Is to make midnight mushrooms; that rejoice
To hear the solemn curfew; by whose aid
(Weak masters though ye be,) I have be-dimm'd
The noon-tide sun, call'd forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azur'd vault
Set roaring war: to the dread rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt; and by the spurs pluck'd up
The pine and cedar —

This description manifestly shows, that the magic and spirits that pervade the action of the piece are but a fantastic symbolical form for the secret powers which rule in nature and exercise an influence over human life.

But these same spirits boast of being the servants of destiny,

That hath to instrument this lower world
And what is in 't, Act III. Sc. 3.

And indeed the secret powers of nature in those times when Life raves tempest-tossed are a mighty instrument in the hands of Providence. In such times, famine and pestilence can become the outward cause of wide-working revolutions, destructive wars and horrible crimes; an unusually hard winter can hurl the ruler of the world from his throne. These dark inexplicable times are on the frontier between of every-day life and the region of wonders. But the wonder as in our Drama, must be taken symbolically, it does not exist in a complete destruction of Nature's laws, but rather in the dominion of Nature herself, in conformity with her eternal laws and for the objects of Providence who rules this dominion; the Wonderful, of which we now speak, consists in the concurrence of natural events with human enterprises, the evolutions and events of history. In other words, Prospero's spirits are the personified plans of Providence, which pervade both nature and history, as well as

ten, die Geister Prospero's sind die personificirten Pläne der Vorsehung, welche Natur und Geschichte wie das Leben des Einzelnen durchdringen, und jenes Zusammentreffen bewirken, das in der oberflächlichen Sprache des gemeinen sinnlichen Verstandes Zufall und Glück genannt wird. So würde der Sturm, der das Schiff des Königs an Prospero's Insel verschlägt, und dadurch des letzteren Rückkehr und Wiedereinsetzung veranlasst nach gewöhnlicher Ansichtsweise ein Zufall heissen; hier dagegen erscheint er absichtlich erregt, um bestimmten Absichten zu dienen. Prospero's frühere Rettung würde gemeinhin für einen Zufall gelten; hier dagegen ist sie zum Wunder umgeprägt. Das Erwachen des Königs und Gonzalo's in dem Augenblick, wo ihr Leben von Sebastian und Antonio bedroht ist, würde gemeinhin ein besonderer Glücksfall genannt werden; hier dagegen ist es Ariel, der die Schlüfer erweckt und den verbrecherischen Plan vereitelt. Auch der plötzliche Wahnsinn und die eben so plötzliche Bekehrung der drei „Sündenmänner“ würde höchstens für eine auffallende, durch besondere Umstände veranlasste psychologische Erscheinung angesehen werden, während sie hier als das Werk Prospero's und seiner Geister erscheint. Die Irrungen und Verlegenheiten endlich, in welche Stephano, Trinculo und Kaliban hineingerathen, würden nur für das neckende Spiel des Zufalls im Bunde mit ihrer eignen Thorheit, Trunkenheit und Narrheit ausgegeben werden, während hier vielmehr Ariel sie zum Spielwerke seiner Laune macht, um durch seine Neckereien ihre thörichten Absichten zu hintertreiben.

Allein die Zufälligkeiten, die Naturmächte und Naturereignisse kreuzen und irren nur die Pläne der Narren und Bösewichter; nur Charaktere, wie Antonio, Sebastian u. s. w. sind ihrem Einfluss unterworfen. Ueber Miranda und Ferdinand haben sie, wie schon gezeigt, keine, oder doch nur eine äusserliche, den Leib treffende Gewalt. Auch der alte Gonzalo bleibt von ihnen verschont oder wird nur äusserlich berührt. Jene sturmbelegten Zeiten sind nämlich nur so voll trüber Gährung und unheimlicher Ruhelosigkeit kraft der von innen oder aussen störend eingreifenden Macht des Bösen. Ohne die Sünde würde das Leben des Einzelnen wie die Geschichte der Menschheit zwar bewegt, ja sogar in schnellerer Bewegung dahinfließen; aber die Bewegung würde nie in jenes unruhige Wogen und Fluthen, in jenes unheimliche Gedränge und Gewirre ausarten. Diess wird erst hervorgerufen durch den Kampf des Guten gegen das Böse. Um diesen Kampf dreht sich daher auch in unserm Drama die ganze Aktion. Prospero ist gleichsam die personificirte Macht des Guten. Er vertritt hier die Stelle Eines der grossen Geister, der Genien der Menschheit, denen die Vorsehung die Leitung der Menschen und Völker anvertraut hat, in deren Händen das Schicksal Tausender liegt, die berufen sind, die ewigen Rathschlüsse Gottes zu vollziehen. Ihm dienen daher die Kräfte und Elemente der Natur, ihm dient jenes wunderbare Zusammentreffen oft so unbedeutend scheinender Zufälle und Naturereignisse, die doch die mächtigsten Wirkungen zur Folge haben — ihm dienen die kleinen schwachen Geisterchen, die doch das Licht der Sonne zu verdunkeln und die Erde in ihren Grundfesten zu erschüttern vermögen. Tiefsinnig ist zugleich angedeutet, wie es im letzten Grunde doch nur die Macht des Gedankens, der Religion und Sittlichkeit, der Kunst und Wissenschaft ist, aus deren Schoosse die Neugestaltung des Lebens der Einzelnen wie die grossen Evolutionen der Geschichte geboren werden, deren stilles unsichtbares Wirken „das Schiffelein am sausenden Webstuhle der Zeit“ in Bewegung setzt. Prospero's tiefdringende Studien allein haben ihn auf die Höhe emporgehoben, von der er jetzt das Schicksal seiner mächtigen Feinde lenkt. — Ihm gegenüber auf der äussersten Grenze des Gegensatzes steht Kaliban, dieses Ungeheuer der Bosheit und Bestialität, die Personification des bösen Willens selbst. Ihn zähmt nur momentan der äussere Zwang und die innere Ohnmacht; sein Wille bleibt böse, und es erprobt sich

individual life and effect that concurrence which in the superficial language of the common understanding of the senses is called chance and fortune. Thus the Tempest which casts the king's ship on the island and thereby causes the return and restoration of Prospero would, according to the common mode of thinking, be called an accident, whilst, on the contrary, it appears raised expressly to forward certain views. Prospero's former deliverance would likewise be called an accident, but here it bears the stamp of a Wonder. That Gonzalo and the king awake at the moment that their life is in danger is by Ariel's appearance raised from a mere fortunate circumstance to a providential deliverance from murderous plans. The sudden insanity and equally sudden conversion of the “three men of sin,” would be considered at the most as a striking psychological appearance caused by peculiar circumstances, whilst it is here the work of Prospero and of his spirits. The wanderings and perplexities of Stephano, Trinculo and Caliban, apparently the mocking sport of chance, become the butt of Ariel's wayward humour, in order that their foolish plans may be defeated.

But the accidents, the powers and events of nature only cross and perplex the plans of the fools and villains. Over Miranda and Ferdinand they have no power or exercise only an outward power which affects the body alone but cannot reach the soul. Old Gonzalo, too, is spared or at least only outwardly affected by them. For these tempest-tossed times are only so full of troubled ferment and tormenting restlessness through the power of Evil, working and disturbing outwardly or inwardly. Without sin, the life of individuals, like the history of mankind, would pass away, moved indeed and even with a quicker motion, but the movement would never degenerate into such restlessness, such tormenting pressure and confusion. This is called forth by the struggle between good and evil. The whole action in our Drama turns therefore on this struggle. Prospero is, as it were, the personified power of Good. He takes the place of one of the great spirits, the genii of humanity, to whom providence has intrusted the rule over men and nations; in whose hands lies the fate of thousands; who are called to execute the eternal decrees of God. Therefore the powers and elements of nature serve him, and that wonderful concurrence of accidents and natural events, which often seem so trifling, but which not unfrequently produce the greatest effects. The spirits serve him, little weak forms indeed, but able to darken the light of the sun, and to shake the earth to its deepest foundations. But with deep truth, the poet indicates that, in the end, it is only the power of thought, of religion and morality, of art and science, which rules the new formation of individual life, as well as the great evolutions of history. It is only by profound study that Prospero has risen to that lofty height from which he rules the destinies of his powerful foes. At the very opposite extreme stands Caliban, the bestial monster of malice, the personification of the evil will. Outward force and inward weakness can only tame him for a moment; his will remains evil, and he is but another instance of the undeniable truth, that although evil only works its own destruction and is subservient to good, yet the evil will, in spite of torment, punishment and the consciousness of its own nothingness, still in self-conscious rage at its own weakness, persists in its contradiction of

an ihm die unumstössliche Wahrheit, dass, wenn auch das Böse als That stets nur sich selbst aufhebt und zum Guten dient, doch das Böse als Wille gerade in der sich selbstvergessenden Wuth über die eigne Ohnmacht, trotz Qual und Strafe, und des Bewusstseyns seiner Nichtigkeit in alle Ewigkeit bei dem Widerspruche gegen das Gute beharren kann. Darin scheint der tiefere Sinn dieses seltsamen, halb teuflischen, halb menschlichen Gebildes der schaffenden Phantasie des grossen Dichters zu liegen, das trotz aller phantastischen Abnormität doch so wirklich und lebendig uns entgegentritt. Kaliban ist kein willkürliches Geschöpf einer poetischen Laune, kein zufälliges Accidens zur Substanz unsers Drama's; obwohl grotesk gestaltet und humoristisch übertrieben, um zum phantastisch-komischen Colorit des Ganzen zu passen, ist er doch ein nothwendiges Glied im künstlerischen Organismus des Stücks, und wie Prospero offenbar ein über die Kraft des menschlichen Individuums erhabener Geist ist, der, wie jeder weltgeschichtliche Beherrscher der Geister, eine objective und allgemeine Bedeutung behauptet, so ist dessen organischer Gegensatz, Kaliban ebenfalls nicht ein blosses Individuum, sondern zugleich Träger eines Allgemeinen, die personifizierte Macht der allgemeinen menschlichen Sündhaftigkeit. — An ihr schliessen sich Stephano, Trinculo und der Bootsmann als die Repräsentanten der Narrheit und Verkehrtheit, der rohen Gemeinheit und Sinnlichkeit, des Materialismus und Sensualismus an. Bei diesen ist die Bewusstlosigkeit, mit der sie sündigen, die Sünde selbst; und so bilden sie den Uebergang zu den freien und bewussten, aber auch edleren, noch nicht ganz verlorenen, sondern nur verirrten Charakteren des Königs, Sebastians und Antonio's, in denen zwar wiederum von letzterem durch Sebastian zum Könige hin eine Gradation des bösen Principis erscheint, die aber doch sämmtlich noch einer durchgreifenden Reue und Bekehrung fähig sind. Miranda, Ferdinand und der alte ehrliche Gonzalo dagegen folgen der Macht des Guten und treten auf Prospero's Seite. In der Mitte stehen die Gleichgültigen, die Lauen und die Grauen, die weder weiss noch schwarz, wie die Wetterfahnen sich dahin und dorthin wenden, wohin der Wind gerade bläst — die Hofleute Adrian und Francisco. Sie machen die Statisten, und repräsentiren die grosse indifferente Mittelklasse, welche nur da zu seyn scheint, um auf dem Theater der Weltgeschichte die Lücken zwischen Gut und Böse auszufüllen, und die Vermittelung zu bilden zwischen der Aktion und den Coulissen*). — So theilt sich, wie schon bemerkt, das ganze Personal in nicht künstlerischer Gruppierung zwischen den grossen Gegensatz, der das ganze Drama durchzieht, zwischen das Reich des Lichts und der Finsterniss.

Wir sehen also, dass von innen heraus, aus der Grundidee des Ganzen betrachtet, die Charaktere nur so und nicht anders gewählt seyn konnten. Jeder einzelne ist in seiner Gestaltung und Entwicklung insofern ein integrierendes Moment des künstlerischen Organismus, ein Reflex der Grundidee, als er an seinem Platze und in seiner Weise theils einen besonderen Punkt des Kampfes zwischen Gut und Böse darstellt, theils zeigt, wie von jenen Sturmzeiten des Lebens die verschiedenen Individualitäten in verschiedenster Art ergriffen werden, und die magische Gewalt der Vorsehung, der mannigfaltigsten Mittel sich bedienend, auf jeden Einzelnen in besonderer Form ihren Einfluss ausübt. Namentlich tritt in dieser Beziehung der kunstvoll durchgeführte Contrast der ernsten und lächerlichen Parteen des Stücks wirksam hervor. Jede Seite dient der andern zur Folie; das

good. This seems to be the real meaning of this half devilish, half human, product of the creative fancy of the great poet, which, in spite of all its fantastic abnormality, stands before us in such living reality. Caliban is not the arbitrary creation of a poetic whim, he is not an accident to the substance of our Drama; although grotesquely formed, and humorously exaggerated, in order to suit the fantastic comic colouring of the whole, he is a necessary member in the organism of the piece, and as Prospero is a spirit, exalted above human power and thus like all commanding spirits, attains an objective and general signification, so Caliban, his organic counterpart, is likewise not a mere individual, but the personified power of general human sinfulness. To him Stephano, Trinculo and the boatswain attach themselves, for they are the representatives of folly and absurdity, vulgarity, sensuality and materialism. Their sin is the want of consciousness with which they sin, and thus they form the transition to the free and conscious, yet nobler, not yet wholly fallen characters, the erring king, Sebastian and Antonio. And in these last, there is another gradation of the evil principle, from Sebastian up to the king, but they are still capable of true repentance and conversion. Miranda, Ferdinand and honest old Gonzalo, on the other hand, follow the power of Good and are on the side of Prospero. Between, stand the courtiers, Adrian and Francisco, indifferent, blown like straws by every motion of the wind. They form, as it were, the supernumeraries, and represent the indifferent middle classes, who seem, in the theatre of universal history, only to fill up the void between good and evil, and to stand as intermediates between the Action and the Scenes*). Thus the Personages, as before observed, beautifully grouped, reveal the great contrast that pervades the whole Drama; the region of light and of darkness.

We see then, that the characters, considered from this inward centre, the fundamental idea of the piece, could not have been otherwise selected. Each single person is in his conformation and development, an integral part of the organic Whole, a reflex of the fundamental idea, inasmuch as he, in his place and manner, partly represents a particular point of the contest between Good and Evil, partly shows how, in these Tempest-times of life, the different individualities are differently affected, and the magic power of Providence, availing itself of manifold means, exercises its influence on each in a distinct form. In this respect, the contrast between the Serious and Comic parts, is worked out with great art and success. Each side sets off the other, the Comic is a manifest parody of the Serious, thereby enabling

*) Ich habe diese Stelle über Kaliban fast wörtlich nach meinem Buche: Ueber Shakspeare's dramatische Kunst S. 299. wiedergegeben, weil ich meine bis jetzt unveränderte Meinung nicht besser auszudrücken wusste.

*) I have almost verbally repeated this passage from my work on Shakspeare's Dramatic Art p. 299., because I could not better express my still unchanged opinion.

Lächerliche parodirt offenbar den Ernst, und macht diesen dadurch erst fähig, integriren des Glied des im Ganzen als Komödie behandelten Drama's zu seyn. So stehen offenbar Sebastian und Antonio auf der einen, Stephano, Trinculo und Kaliban auf der andern Seite sich gegenüber. Während jene von den Umständen und von ihrem Ehrgeize sich verführen lassen, der Krone und dem Leben des Königs nachzustellen, schmieden diese, ebenfalls von der anscheinend günstigen Gelegenheit verleitet, Pläne gegen das Leben Prospero's, um sich der Alleinherrschaft der Insel zu bemächtigen. Das in der Zeit gährende Gift äussert sich auf beiden Seiten in ähnlichen Wirkungen; Form und Ausgang dagegen sind völlig verschieden.

Aber nicht blos die Charaktere der handelnden Personen, sondern auch die Aktion selbst, die freilich mit den Charakteren in der lebendigsten Wechselbeziehung steht, erscheint durchaus von der Grundidee des Ganzen getragen und bedingt. Zunächst besteht sie, wie schon bemerkt, weniger in Thaten, als in jenem unruhigen Gähren des Geistes, aus welchem Wünsche, Entschlüsse, Pläne hervorgehen, aber kaum geboren sich in nichts auflösen, oder als Leiden und Strafe auf das Haupt der Handelnden zurückfallen. Das ganze Triebwerk geht mehr auf eine Reparatur der Vergangenheit als auf eine in sich selbstständige Gegenwart des Handelns, d. h. die dramatische Entwicklung ruht auf Begebenheiten ferner Zeiten; aus diesen haben sich Verhältnisse und Zustände zu einer bestimmten Lebenslage herausgebildet, um deren Zerstörung und Umgestaltung es sich gegenwärtig handelt. Die Aktion hat daher mehr einen negativen Charakter; das Aufbauen und Wiederherstellen fällt in die Zukunft oder wird doch nur in Aussicht gestellt. Das eigentliche Agens ist offenbar nur Ariels Thätigkeit, die wiederum von Prospero in höchster Instanz geleitet wird. Sie ist sogar die letzte Triebfeder für die innersten geheimen Absichten der übrigen handelnden Personen. Alles diess aber ist gerade höchst charakteristisch für die dem Ganzen zu Grunde liegende Lebensanschauung. Die trübe Gährung und Unruhe nämlich, in welcher das menschliche Leben der in ihren innersten Elementen aufgeregten Natur gleicht, kann nur ihren Grund haben in Zuständen und Begebenheiten der Vergangenheit, die anscheinend längst gestorben und begraben, in der That aber wie Feuer unter der Asche fortglimmen, und nur auf Brennstoff warten, um von neuem in lebendigen Flammen aufzuschlagen. Eine solche Vergangenheit trägt die Nothwendigkeit in sich, erst dadurch wahrhaft sich auszuleben, dass die alten Thaten und Leiden wieder aufgerührt und in den Folgen und Wirkungen, die sie gehabt haben, vernichtet werden. Der Zustand, den sie hervorgerufen hatten, war nur provisorisch, und eben diess Provisorische treibt von selbst zur Aufhebung seiner selbst, und erzeugt jenes innere Drängen und Wogen. Eine neue Gestaltung der Dinge strebt und ringt sich Luft zu machen; die alte Schuld fordert fortwährend Sühnung, der Krankheitsstoff der sündigen Vergangenheit zieht so lange beunruhigend im lebendigen Leibe der Gegenwart herum, bis er irgendwo einen Ausgang findet. Der Augenblick dieses Durchbrechens ist der Zeitpunkt, in welchem unser Drama sich zu entfalten beginnt: die ganze Aktion dreht sich ja im wesentlichen nur darum, Prospero's Feinde zu strafen, und sie durch Reue und Bekehrung zur Wiedergutmachung ihres Unrechts zu bringen. In solcher Zeit aber sind die s. g. Zufälle, die unvorhergesehenen Naturereignisse, jenes wunderbare Zusammentreffen derselben mit den Unternehmungen der Menschen, kurz alle jene Mittel der Vorsehung besonders mächtig und thätig — d. h. Prospero's Geister bilden vornehmlich das Schwungrad, das die dramatische Entwicklung forttreibt. In solcher Zeit und innerhalb einer solchen Lebensansicht erscheinen aber auch sogar die inneren freien Entschlüsse der Menschen in weit höherem Grade abhängig von den äussern Umständen und Situationen, von den Einflüsterungen der Gelegenheit und des Zufalls. Denn in der äussern und inneren Gährung verliert das Gemüth

it to become an integral member of the Drama, which, taken as a whole, must be considered and is treated, as a Comedy. Thus Sebastian and Antonio on the one hand; Stephano, Trinculo and Caliban, on the other, are in contra-position. Whilst the former, yielding to the temptation of circumstances and of their own ambition, attempt the life of the king in hopes to obtain his crown; the latter, tempted by the apparently favourable opportunity, form plans against the life of Prospero to obtain the sovereignty of the island. The poisonous ferment of the time produces similar effects in both, but the form and results are totally different.

The characters, and action are in close and mutual relation with each other: nor is the latter less borne and modified by the fundamental idea of the whole. It moves, as has been already remarked, less in deeds, than in that restless ferment of the mind, from which proceed wishes, plans and resolves, which either vanish at their birth, or bring down sufferings and punishment upon their authors. The whole machinery tends more to repair the Past than to promote an independent, *present* action, that is, the dramatic development rests upon events which occurred long ago, and whose influence it is the object of the piece to destroy or modify. The action is therefore principally negative; it is left to the future to restore and reconstruct. The real agency is manifestly only the activity of Ariel, which itself is directed by Prospero. It is even the last impulse for the innermost secret views of the other actors. All this is highly characteristic for the view of life which forms the fundamental idea of the whole. For this troubled fermentation and restlessness of life, like the workings of nature, when the elements are in mysterious activity, can only have its origin in the events and occurrences of the Past, which although to all appearance long since dead and buried, like a smouldering fire that gives no trace of its existence, only awaits the igniting spark, to burst anew into living flame. Such a past must necessarily live itself out, that the old deeds and sufferings may be stirred and extinguished in their effects and consequences. But this intermediate state of things cannot last, in the innate activity of existence a new formation strives to force its way up to the surface, the contagious matter imbibed from the sinful Past, infects the living Present, guilt requires atonement, and torments with constant restlessness, until it is brought to light. This is the moment at which our Drama begins its development. The whole action has for its object to punish Prospero's enemies and to bring them to acknowledge and amend their crime by repentance and conversion. At such times, the so-called accidents, natural phenomena, with their strange concurrence with human undertakings, in short, all the dispensations of Providence are peculiarly powerful and active, that is, Prospero's spirits are the principal agents in the development of the Drama. At such times and from this point of view, the internal free resolves of man seem much more dependent upon external circumstances and situations, upon the influence of accident and chance. For in this outward and inward ferment the mind loses its usual composure, the wishes and desires

seine gewohnten Haltpunkte; der Wunsch der aufgeregten Seele wird heisser und dringender, die Begierde gieriger, die Leidenschaft rascher und gewaltsamer; und so genügt ein leiser Wink von aussen, um sie zu Vorsätzen und Entschlüssen fortzutreiben. —

So ist es denn erst die Grundidee des Ganzen, die uns sagt, was es zu bedeuten habe, wenn Ariel den König, den alten Gonzalo und die beiden Hofbedienten so absichtlich einschläfert, als wolle er Antonio'n und Sebastian Veranlassung geben, ihren Plan auf das Leben des Königs zu ersinnen. Nun verstehen wir erst, warum Ariel Stephano's Rettung auf seinem Weinfasse begünstigt hat, und warum er ihn und Trinkulo durch ein herauf beschworenes Ungewitter mit Kaliban zusammenführt, worauf sie dann durch Trunkenheit und sinnverwirrende Zaubereien auf ihr albernes Unternehmen gegen Prospero verfallen. Nun verstehen wir es, warum Ariel überall die Handlung sowohl einleitet und fortspinnt, als Ende und Ausgang in seiner Hand behält. Ariel vertritt eben überall nur den s. g. Zufall, die günstige Gelegenheit, das glückliche oder unglückliche Zusammentreffen, wodurch im Sturm des Lebens die Entschlüsse der Menschen hervorgerufen werden. Wir verstehen es aber auch, warum das Beginnen aller übrigen Personen sich durchgängig in Nichts auflöst, und nur Prospero's Absichten und Zwecke zur Ausführung kommen. Denn im Kampf des Guten gegen das Böse, sobald er, wie hier vermöge des symbolischen Charakters der Darstellung, so allgemein gehalten ist, kann stets nur das Gute den Sieg davontragen. Soll der ewige Wille der Vorsehung Leben und Geschichte regieren, so kann der letzte Ausgang aller menschlichen Verwickelungen nur der Triumph des Rechts und der Moralität seyn, vorausgesetzt freilich, dass das Recht nicht etwa zugleich halbes Unrecht, sondern wie hier ganz und vollständig auf der Einen Seite steht. Dieselben Mächte, welche äusserlich die verwerflichen Unternehmungen veranlassen, vereiteln sie daher auch, klären die trübe Gährung aus, und bringen die aus den Fugen gegangene Zeit in's rechte Geleise zurück, indem sie die Sühnung der Vergangenheit, wie die Versöhnung der feindlichen Gegenwart herbeiführen. Der Schluss des Stücks ist nothwendig für alle Theile glücklich; Prospero zerbricht seinen Zauberstab, die unheimliche Macht der Magie hört auf zu herrschen, weil der Grund ihrer Gewalt, jene trübe, stürmische Gährung der Zeit zu Ende geht; eine lichte Zukunft breitet ihre segnenden Arme aus, und umfängt die nach Ordnung und Ruhe sehnsüchtig verlangenden Gemüther. —

Endlich ist nicht blos der substantielle Inhalt, sondern auch die Form oder die Art und Weise, wie die Aktion zu ihrem nothwendigen Ende kommt, ganz im Sinne der angegebenen Grundidee. Der Wahnsinn, der hier so plötzlich hervorbricht, und den komischen Charakter des Stücks zu vernichten droht, gleichwohl aber den Höhepunkt der ganzen Verwickelung bildet, ist in der That das angemessenste Mittel, um das vorgesteckte Ziel zu erreichen. Denn wie unter der vorausgesetzten Gestaltung des Lebens Mysticismus, Wundersucht und Aberglaube stets ihre Blüthezeit haben, — was hier durch das wirklich agirende Wunder- und Zauberveesen angedeutet ist, — so findet in solchen Zeiten auch der Wahnsinn am häufigsten sich ein, indem er eben nur eine Steigerung der an sich schon verstörten Gemüther bis zu völliger Zerrüttung ist. Der falsche Mysticismus, Aberglaube und Wundersucht sind ja selbst schon halber Wahnsinn. Beispiele zu diesem psychologischen Phänomen liegen in unsrer eignen Zeit, die besonders an politischer Gährung leidet und in der daher auch der politische Wahnsinn so häufig vorkommt, so nahe, dass es überflüssig erscheint, sie anzuführen. Es lässt sich leicht durch die ganze Weltgeschichte hindurch der Beweis führen, dass allemal in Zeiten dieser Art die meisten Geisteskrankheiten sich zeigen, und dass jede solcher Perioden eine ihrem Charakter völlig entsprechende, besondere Art des Wahnsinns aufzuweisen hat. Diese Er-

of the excited soul become more ardent, and thus a slight impulse from without is sufficient to determine it to new resolves.

It is only by keeping in view the fundamental idea of the piece, that we understand why Ariel lulls to sleep the king, old Gonzalo and the rest, as if he would tempt Antonio and Sebastian to form their plans against the life of the king; why he saves Stephano on his cask, and brings him and Trinculo together with Caliban, to become the sport of his magic tricks in their foolish schemes. We now see why Ariel every where is the chief agent and why the result is placed in his hands. He represents chance, the fortunate or unfortunate concurrence of circumstances which in the Tempest of Life determine the resolves of men. But we also learn why the plans of the rest vanish into empty nothing and why Prospero's views and desires alone are fulfilled. For in the struggle between Good and Evil, as long as it is confined within such general limits, as is the case here, by means of the symbolical nature of the representation, the Good must finally obtain the victory. If life and history are under the dominion of the will of Providence, the final issue of all human complications can only be the triumph of justice and of morality. In coming to this conclusion, we of course premise a case, in which, as in our Drama, justice is completely on one side and is not clouded or darkened by a partial mixture of evil. The same powers which externally excite to culpable undertakings, frustrate them, and, to speak with Hamlet, set right; the time that is out of joint, by bringing about the atonement for the Past, and reconciling the hostile elements of the Present. The happy conclusion of the piece is necessary for all; Prospero breaks his magic staff; the haunting power of magic ceases, because the basis of its power, the tempestuous ferment of the time is allayed, and the bright visions of the future soothe the minds of all, equally desirous of order and repose.

To conclude: not only the substantial contents of the piece, but likewise the form, or manner in which the necessary result is brought about is in perfect harmony with the fundamental idea which we have laid down. The loss of reason which breaks out so suddenly, and threatens to disturb the comic character of the piece, although it is the acme of the whole dramatic envelopment, is in truth, the most suitable means to attain the desired end. For as in the form of life here portrayed, mysticism, superstition and a love of the Wonderful, always flourish, — as is intimated in the piece by the real dominion and power of Wonders and of Magic — so insanity is at such periods most frequent, inasmuch as it is but the tension of the excited mind until reason no longer can maintain her sway. False mysticism, superstition and a love of wonders are in themselves, a kind of half-madness. Instances of this psychological phenomenon are in our own times which suffer from political agitation, and in which accordingly political insanity frequently occurs, so numerous, that it would be superfluous to quote them. The whole course of history shows that at such periods, diseases of the mind are most frequent, and that every such period produces its corresponding and analogous insanity, which takes its colour from the prevailing character of the age. Shak-

scheinung hat Shakspeare — ich weiss nicht, ob bewusst oder unbewusst — offenbar benutzt; jedenfalls rechtfertigt sie ihn gegen unverständigen Tadel, der überall gern an das Einzelne sich hängt, ohne sich die Mühe nehmen zu wollen, in den innersten Kern des Ganzen einzudringen. Antonio, Alfonso und Sebastian sind ausserdem diejenigen, die gerade durch ihre Thaten den Sturm herauf beschworen haben; auf ihr Gemüth muss also auch die trübe Schwüle am heftigsten einwirken. Ihr Wahnsinn ist nur die höchste Spitze dieser Gährung und eben damit der Wendepunkt derselben, der Uebergang zur endlichen Ausgleichung und Beruhigung. Dass „himmlische Musik,“ d. h. rein ideale Harmonie zum psychischen Heilmittel gebraucht wird, giebt die Absicht des Dichters am besten zu erkennen; der Wahnsinn erscheint damit nur als das Extrem der Verwirrung, als die letzte äusserste Dissonanz, die durch die Macht der Harmonie in die nächste Consonanz sich auflösen muss. — Schliesslich bemerke ich nur noch, dass der Geisteszerüttung der Hauptpersonen die Art und Weise, wie die komischen Nebenpersonen zur Vernunft gebracht werden — namentlich wenn Stephano zuletzt halb verwirrt ausruft: „O! rührt mich nicht an! Ich bin nicht Stephano, sondern ein Krampf,“ — wiederum vollkommen entspricht, wie Jeder leicht von selbst einsieht —

Was wir die Grundidee des Stücks genannt haben, spricht der alte Gonzalo zwar nicht in der Form der Idee, aber doch der Thatsache einfach aus, wenn er am Schlusse sagt:

— — — Grabb's mit Gold
In ew'ge Pfeiler ein: auf einer Reise
Fand Claribella den Gemahl in Tunis,
Und Ferdinand, ihr Bruder, fand ein Weib,
Wo man ihn selbst verloren: Prospero
Sein Herzogthum in einer armen Insel
Wir all uns selbst, da Niemand sein war.

In der That — dass alle nicht blos ihr äusseres Lebensglück, sondern sich selbst innerlich verloren und wiedergefunden haben, ist der wesentliche Inhalt des Drama's. Eben diess aber ist ein allgemeines Grundmoment im Wesen und Begriffe des menschlichen Lebens: jeder Mensch hat sich selbst verloren, und muss im Leben erst sich wiederfinden. Das ist die nothwendige Folge des Bösen, der inneren Entzweiung, durch welche der Mensch hindurch muss, um zur Versöhnung, zu Ruhe und Frieden zu gelangen. Das Leben von Seiten dieser Entzweiung aufgefasst, gleicht in der That einem Unwetter, in welchem alle Elemente der Natur aufgerührt durcheinandertosen. Sie setzt nothwendig, weil sie der Widerspruch des Menschen mit sich selbst ist, alle Kräfte und Bestrebungen des Geistes, wie alle Verhältnisse und Zusammenhänge des äussern Daseyns in jene unheimliche trübe Gährung; es entsteht der oben beschriebene Zustand im Leben der Einzelnen, wie ganzer Völker und Zeiten, ein Zustand der vorübergehend scheint, in der That aber nur überwunden, nicht vernichtet wird, in Wahrheit innerlich eine perennirende Seite des ganzen Lebens, und mithin auch eine besondere Lebensansicht bildet.

Was Gonzalo mit besonderer Beziehung auf den thatsächlichen Inhalt des Stücks, spricht Prospero mehr in der Form einer allgemeinen Reflexion aus, wenn er in den berühmten Versen, die Shakspeare's Grabmonument in der Westminster Abtey schmücken, prophezeit:

Shakspeare has, I know not whether intentionally or otherwise, availed himself of this phenomenon; at any rate it is sufficient to defend him from groundless censure, which loves to single out parts without penetrating to the pith and marrow of the whole. Antonio, Alfonso and Sebastian by their deeds have raised the Tempest, and on their heads its dire effects most justly fall. Their insanity is but the acme of this ferment and therefore the crisis of the whole, the transition to their recovery. That heavenly music, or ideal harmony, is the means by which their senses are restored, reveals the intention of the poet; their insanity is the extreme of confusion, the last extreme dissonance which is resolved into general harmony. I will in conclusion, only remark, that the manner in which the comic personages are brought to reason — particularly when Stephano exclaims — O, touch me not; I am not Stephano, but a cramp, — manifestly corresponds to the insanity of the chief actors.

Gonzalo proclaims what we have called the fundamental idea of the piece, although he does so, not in the form of an idea, but as the narration of a fact, when he says:

— — — Set it down
With gold on lasting pillars: In one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis;
And Ferdinand, her brother, found a wife,
Where he himself was lost; Prospero his dukedom,
In a poor isle; and all of us, ourselves,
When no man was his own.

The real meaning of the piece is that all have lost and found again not only the outward goods of fortune, a mere external happiness, but likewise their inmost selves. And this is a general, fundamental moment in the essence and idea of human life; every man has lost, and must in life find again, himself. This is the necessary consequence of evil and of the inward struggle through which every man must pass, before he can attain true reconciliation, repose and peace. Viewed in this light, life resembles a tempest, in which all the excited elements of nature are in motion. As man is here in contradiction with himself, all the powers and strivings of the mind, as well as all external conditions and relations, are in a troubled ferment; an inward glowing fire agitates and undermines the whole and brings forth that state of national, as well as of individual existence, which we have described, a state which, although apparently transitory, is only overcome, not annihilated, and which thus forms an inward and constantly recurring side, and consequently a peculiar view, of life.

What Gonzalo in our Drama, relates as a fact, Prospero, in the celebrated verses, engraved on Shakspeare's Monument in Westminster Abbey, envelops in the form of a general reflection:

Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
 Die wolkenhohen Thürme, der Palüste Pracht,
 Die heil'gen Tempel, der grosse Erdball selbst
 Und Alles was d'rin hauset, untergeh'n,
 Und wie diess leere Schaugepräng' erblasst,
 Spurlos verschwinden. [Leave not a rack behind it.] Wir sind gleichen Stoffs
 Mit dem der Träume, und diess kleine Leben
 Ist rings umgeben von Schlaf.

Rack ist so viel als gossimer cloud, ein flockiges Wölkchen oder eine Wolkenflocke, die s. g. Windstreifen, wie sie vom Winde über den Himmel hinghaucht werden, und ihrer Seits den kommenden Wind anzeigen. Die Meinung ist also: Unser irdisches Leben mit aller seiner schimmernenden Herrlichkeit wird verschwinden, wie vom Sturme verweht; nicht ein Windstreifen wird zurückbleiben. Denn es ist selbst nur aus Dunst und Aether, aus demselben unsubstanziellen Stoffe, aus welchem die Träume und Geistererscheinungen bestehen, zusammengewebt, ein einzelner lichter Punkt, rings umgeben vom Dunkel der Bewusstlosigkeit und Unwissenheit, vom tiefen Erdschlaf, aus dem wir erst dort drüben erwachen werden. Darum ist es *Ariel*, der Luftgeist, der den Pulsschlag des ganzen Lebens bildet, der die Aktion von Anfang bis zu Ende leitet. Darum erscheint Alles in so rastlos wogender Bewegung, Entschlüsse kaum geboren und schon vereitelt, Thaten und Leiden eben so schnell entstanden als vergangen, — kurz das Ganze Ein wunderbares Wehen und Sausen des Geistes. —

Sehen wir jetzt, ob es dem geistreichen Künstler gelungen ist, den duftigen Aether der Shakspearschen Dichtung in Form und Gestalt zu bannen! Erfreuen wir uns nun an den lieblichen Gebilden, die Shakspeare's Genius in verwandtem Geiste hervorgerufen hat! —

The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Yea, all which it inherit, shall dissolve
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind.

The rack, like gossamer, floating before the slightest breath of air, foretels the coming wind. The meaning of the poet is therefore; our earthly life with all its specious glories will vanish, as if driven by the *tempest*-wind; not a streak will remain. For it is itself but vapour and air, of such unsubstantial stuff as dreams are made of; a single bright point, surrounded with the darkness of unconsciousness and ignorance, with the deep earthly sleep, from which we awake in another world. Therefore *Ariel*, the spirit of *air*, is the prime mover of the action from beginning to end. Therefore every thing appears in restless, waving motion, resolves are thwarted in their birth, action and suffering vanish as quickly as they appear; in short the whole is but a strange and wonderful agitation of the mind.

Let us now turn to the sketches in which the able artist has embodied the airy conceptions of the great poet.



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act I. Scene 2.

London: Published by Francis & John Bohn, 62 & 64, New-Market-Street.

DER STURM.

PERSONEN:

ALONSO, König von Neapel.	TRINCULO, ein Spassmacher.
SEBASTIAN, sein Bruder.	STEPHANO, ein betrunkenener Kellner.
PROSPERO, der rechtmässige Herzog von Mailand.	Ein Schiffspatron, Bootsmann und Matrosen.
ANTONIO, sein Bruder, der unrechtmässige Herzog von Mailand.	MIRANDA, Tochter des PROSPERO.
FERDINAND, Sohn des Königs von Neapel.	ARIEL, ein Luftgeist.
GONZALO, ein ehrlicher alter Rath des Königs.	IRIS,)
ADRIAN,)	CERES,)
FRANCISCO,)	JUNO,)
KALIBAN, ein wilder und missgestalteter Slav.	Nymphen,)
	Schnitter,)
	Andere dem PROSPERO dienende Geister.

Die Scene ist anfänglich die See mit einem Schiffe, nachher eine unbewohnte Insel.

THE TEMPEST.

PERSONS REPRESENTED:

ALONSO, King of Naples.	TRINCULO, a Jester.
SEBASTIAN, his Brother.	STEPHANO, a drunken Butler.
PROSPERO, the rightful Duke of Milan.	Master of a Ship, Boatswain and Mariners.
ANTONIO, his Brother, the usurping Duke of Milan.	MIRANDA, Daughter to PROSPERO.
FERDINAND, Son to the King of Naples.	ARIEL, an airy Spirit.
GONZALO, an honest old Counsellor of Naples.	IRIS,)
ADRIAN,)	CERES,)
FRANCISCO,)	JUNO,)
CALIBAN, a savage and deformed Slave.	Nymphs,)
	Reapers,)
	Other Spirits attending on PROSPERO.

Scene — the Sea, with a Ship; afterwards an uninhabited Island.

ERLÄUTERUNGEN.

ERSTES BILD. PLATTE 2°).

Der Punkt, womit der Künstler den Cyklus seiner Darstellungen beginnt, ist die zweite Scene des ersten Akts: Prospero theilt Miranda'n seine frühere Lebensgeschichte mit, die wunderbaren Ereignisse, durch die sie auf die einsame Insel gekommen, und schliesst unter Hinweisung auf den Sturm und den anscheinenden Untergang des Schiffs, den seine magische Kunst bewirkt hat, mit den Worten:

*) Gemäss der Einrichtung der bereits erschienenen Hefte von Retzsch's Umrissen zu Shakspeare's Dramen ist auch diesem Hefte die Apotheose des Dichters als Titeltupfer beigegeben worden. Darum war dieses erste Bild mit „Platte 2°“ zu bezeichnen.

EXPLANATORY REMARKS.

OUTLINE I. PLATE 2°).

The artist has chosen for his opening subject the second scene of the first Act; Prospero relates to Miranda the history of his earlier life, the wonderful events that led to their arrival on the uninhabited island and concludes by directing her attention to the storm and apparent destruction of the ship, caused by his magic art:

*) In conformity with the arrangement adopted in the preceding parts, the apotheosis of the poet has likewise been prefixed to this; the first Outline is therefore marked Plate II.

— — — So viel noch wisse;
 Durch sel'ne Schickung hat das gütige Glück,
 Jetzt meine Herrin, meine Feinde
 An diesen Strand gebracht; mir zeigt die Kunde
 Der Zukunft an, es hänge mein Zenith
 An einem günst'gen Stern: versäum' ich's jetzt,
 Und buhl' um dessen Einfluss nicht, so richtet
 Mein Glück sich nie mehr auf. — Hier lass dein Fragen.
 Dich schlüfert; diese Müdigkeit ist gut,
 Drum gieb ihr nach — Ich weiss, Du kannst nicht anders —

Dieser Anfang ist ungemein glücklich gewählt. Die erste Scene auf dem Schiffe im heftigsten Sturme, war nicht wohl darstellbar. Ausserdem ist sie, wie wir gesehen haben, in der That nur von äusserer, zufälliger Bedeutung für das Ganze des Stücks, nur der ganz äusserliche Anfang desselben. Der eigentliche wahre Anfang ist die inhaltschwere Vergangenheit, auf welcher die gegenwärtige Aktion beruht. Indessen hat es der Künstler verstanden, in der zweiten Scene uns die erste mit zu zeigen; er beschenkt uns doppelt. Wir sehen in der Ferne die stürmisch-aufgeregte See und das an das Land geworfene Schiff, aus welchem die Mannschaft sich rettet und theils schon gerettet hat. In Prospero haben wir den Urheber der ganzen ersten Scene vor uns; er ist es, der den Sturm heraufbeschworen und das anscheinende Unglück verursacht hat. Neben ihm liegt deshalb der eben abgeworfene Zaubermantel und Zauberstab, durch den er es vollbracht hat; auch deuten die Symbole, die wir an seiner Brust und Mütze erblicken, auf die Herrschaft hin, die er über die Natur ausübt. Auf seinem Gesichte lesen wir den tiefen, milden, versöhnlichen Ernst, in welchen die lange Zeit der Einsamkeit den Zorn und den ersten Rachedurst gegen seine Feinde aufgelöst hat. Wir lesen die Geschichte seines Lebens, die er eben erzählt, in dem tiefdringenden, sinnigen, schmerzlich liebevollen Blicke, mit dem er Miranda ansieht, auf der vorstehenden, trotz der verhüllenden Kopfbedeckung offenbar hochgewölbten Stirne, die den tiefen Denker bekrönt und zugleich von Energie und Charakterstärke zeugt, in den edelschönen männlichen Gesichtszügen, auf denen die reiche volltönende Harmonie des Geistes und Herzens sich ausspricht, endlich in der hohen königlichen, mächtig aufstrebenden Gestalt, die den grossen Mann, den Herrn der Geister bezeichnet. Der Charakter des Menschen ist ja eben so sehr das Resultat als der Faktor seiner Lebensgeschichte. Prospero's Charakter, wie schon bemerkt, überschreitet offenbar das gewöhnliche Mass; er ist ideal gehalten, ohne doch das Gebiet der gemeinen Wirklichkeit völlig zu verlassen. Daran fesselt ihn der Dichter durch einzelne Züge menschlicher Schwachheit, die er einzustreuen weiss, z. B. durch die Heftigkeit, Strenge und Schroffheit, die Prospero hier und da zeigt, durch seine Reizbarkeit, die besonders in der ersten Scene des vierten Akts hervortritt, durch das ängstliche Misstrauen, das er selbst gegen Ferdinand und Miranda nicht zu unterdrücken vermag, besonders aber durch ein gewisses Wichtigthun und geheimnissvolles Wesen, das den Magier bezeichnet, und das gleich zu Anfang in seiner Zurückhaltung gegen Miranda, die er einschläfert, um mit Ariel allein zu reden, so wie später in dem grossen Ernste, womit er das lächerliche Unternehmen Stephano's, Trinculo's und Kaliban's gegen sein Leben behandelt, sich ausspricht. Dazu kommt auf der andern Seite seine zärtliche, sorgenvolle Liebe zu seiner Tochter, für die allein er lebt und thätig ist, und in deren leiblicher und geistiger Schönheit seine ganze Seele aufgeht. Durch Beimischung solcher Züge hat der Dichter dem ausserordentlichen Charakter, der sich den Schlüssel zum Reiche der Geister zu ver-

— — — Know thus far forth. —
 By accident most strange, bountiful fortune,
 Now my dear lady, hath mine enemies
 Brought to this shore: and by my prescience
 I find my zenith doth depend upon
 A most auspicious star; whose influence
 If now I court not, but omit, my fortunes
 Will ever after droop. — Here cease more questions;
 Thou art inclin'd to sleep; 'tis a good dulness,
 And give it way; — I know thou can'st not choose, —

This opening is happily chosen, for the first scene on board of the ship during the Tempest could not well be given; besides we have already seen that it is but the outward beginning of the piece and only of secondary importance. The real commencement dates from the eventful Past on which the present Action depends. Nor has the artist neglected to involve the first scene in his representation of the second. We behold in the distance the agitated sea and the stranded ship, with some of the crew already saved and others making for the land. In Prospero we see the author of the tempest; he has conjured up the apparent danger. Near him lie his magic mantle and staff, the instruments of his art, which he has just laid aside; the symbols on his cap and breast are indicative of his mastery over the elements of nature. In the deep but mild seriousness of his countenance we read the conciliatory effect of long solitude in overcoming his anger and the first thirstings after revenge. We read the history of his life, which he is now relating, in the penetrating looks, akin alike to pain and love, which he casts upon Miranda. His head is covered, but the prominent and manifestly high forehead reveals the profound thinker, the man of energy and firmness of character; the noble and manly features express inward peace, and finally the lofty and majestic form displays the man who rules the spirits at his will. The character of a man equally influences and is influenced by the events of his life. Prospero's exceeds the common standard, the poet has drawn it in ideal proportions, without altogether passing the limits of common reality. Thus Shakspeare has made him subject to little touches of human weakness; of which we need only mention his severity, his irritability, particularly in the first scene of the fourth Act. He cannot suppress his mistrust even of Ferdinand and Miranda, and in the very beginning displays the mysterious self-importance of the magician in his reserve towards his daughter, whom he casts into a deep sleep, that he may converse with Ariel undisturbed. To these touches of weakness we may add the grave importance which he attaches to the ridiculous attempt of Stephano, Trinculo and Caliban against his life. On the other hand, in his tender and watchful affection for his daughter, for whom alone he lives and acts, and the contemplation of whose corporeal and intellectual beauty forms his chief delight; in his mingled virtues and weaknesses the poet has invested with pure and natural human feelings the man who has obtained the key to the kingdom of spirits and effected such strange and extraordinary things. In this form Prospero's character is in perfect harmony with the fundamental idea of the piece. In him the two currents are united; on the one hand a general restlessness and ferment, which affect even him in his contest with his enemies; on the other a harmonizing power, the certainty of final victory and

schaffen gewusst, und so wunderbare, ungewöhnliche Dinge wirkt, doch zugleich die reine natürliche Menschlichkeit zu bewahren gewusst. So gestaltet entspricht zugleich Prospero's Charakter völlig der zu Grunde liegende Idee des Stücks. In ihm vereinigen sich die beiden Strömungen: einer Seits die allgemeine Unruhe und Gährung, die auch ihn im Kampfe gegen seine Feinde ergriffen hat, andrer Seits aber auch die Macht der Harmonie, die Gewissheit der endlichen Beruhigung und Ausgleichung, die er in der Stärke seiner magischen Kunst (der Repräsentantin der Macht des Guten), und in der Kraft seines reinen Bewusstseyns in sich selbst trägt. Die Gestalt und Haltung, die ihm der Künstler gegeben, obwohl dem höhern Mannsalter angehörig, ist doch kräftig und decidirt genug, um diese Selbstgewissheit und die hohe geistige Freiheit, die ihn gerade vor allen übrigen Personen des Stücks auszeichnet, prägnant auszudrücken. Seine Kleidung, das lange orientalische Gewand und die seltsame Kopfbedeckung mit den mystischen Insignien, deutet den phantastischen Zug in seinem Charakter an, der zugleich wesentlich zum Charakter der ganzen Dichtung gehört. Aber es ist nicht blos Phantasterei in ihm; es ist zugleich die göttliche Macht der Phantasie, der eben so lieblichen als schrecklichen Zauberin, die durch ihre magischen Künste die Geister beherrscht, das Herz der Menschen durchschaut und lenkt, und hier in voller Thätigkeit sich entfaltend, uns die geheimen Tiefen des Lebens erschliesst, uns das menschliche Daseyn in einem neuen und eigenthümlichen Lichte zeigt. Die ganze dramatische Aktion ist im Grunde Prospero's Werk; er ist gleichsam der Herr des Stücks selbst, der mitagirende Dichter des Ganzen; dass er diess ist, sehen wir an jedem einzelnen Zuge, wie an der idealen Hoheit seiner ganzen Erscheinung.

Neben ihm sitzt Miranda — eines der lieblichsten Gebilde der Shakspearschen Poesie. Sie ist eben im Einschlafen begriffen: das Wunderbare und Ergreifende der Erzählung unter Mitwirkung von Prospero's Zauber haben ihre kindliche, an Gemüthsbewegungen noch nicht gewöhnte Seele ermüdet. Ueber ihr liebliches Gesicht gleitet noch der letzte Hauch der Wehmuth und Betrübniss über die Bosheit und das Elend der Menschen, das sie jetzt zuerst aus ihrer und ihres Vaters Geschichte kennen gelernt hat. Sie ist ganz Naturkind, reine, zarte, und doch kräftige, von aller Sentimentalität und moderner Verbildung freie Jungfräulichkeit. Ihr Charakter liegt so offen vor unsern Augen, ist so einfach klar und durchsichtig, dass jede nähere Zergliederung ihn nur verletzen und verzerren kann. Wie im gemeinen Leben gerade die unbescholtene Jungfrau den Nachbarn und Nachbarinnen den wenigsten Stoff für ihre kritischen Unterhaltungen bietet, so ist es auch in der Poesie; von der reinen holden Jungfräulichkeit lässt sich nichts sagen; — wie ein überirdisches, seliges Glück, das ein wunderbarer Traum uns zeigte, lässt sie sich wohl bewundern, ersehnen, lieben, aber nicht zergliedern.

Die anmuthige Gruppe der beiden Hauptpersonen, die uns hier gleich so lebendig entgegentreten, erscheint von mächtigen Bäumen beschattet. Der Sitz, auf welchem Vater und Tochter sich niedergelassen, lehnt sich an Prospero's Celle, ein pittoreskes, phantastisches Bauwerk, von seltsam gestalteten Säulen getragen und von liebendem Epheu in lieblichen Windungen umrankt, gleich geeignet zum Wohnsitze der unerfahrenen Unschuld, wie der einsamen, sich in sich selbst vertiefenden Contemplation. Durch die geöffnete Thüre erblicken wir, im Innern, Prospero's Zauberbuch auf einem Totenkopfe lehrend; an der Decke schwebt die wunderliche Gestalt irgend eines monströsen Thieres; auf der andern Seite schaut durch einen weiten Halbbogen der helle Himmel hinein, das Licht von oben in die grübelnde Vernunft des Menschen. —

pacification by means of his magic art (the representative of the Good) and the force of a pure conscience. His form and appearance, although represented by the artist as belonging to a more advanced period of life, is yet firm and decided enough to express the self-reliance and the lofty freedom of intellect which distinguish him above all the other actors of the piece. His dress, the long oriental garment and the strange mystic figures on his headdress indicate the fantastic feature in his character, which forms an essential ingredient in the character of the whole Drama. But he is not merely fantastic in the more unfavourable sense of the term, he possesses likewise the divine power of magic fancy, equally lovely and terrible, which by its arts rules the spirits, penetrates and guides the hearts of men, and unfolding itself in full activity, reveals the secret depths of life, and shews us human existence in a new and peculiar light. The whole action of the Drama is in fact the work of Prospero; he is as it were the master of the piece, the co-acting poet of the whole, we see this in every single feature as well as in the ideal majesty of his whole appearance.

Near him sits Miranda, one of the most beautiful creations of Shakspeare's poesy. She is just falling asleep. Her childlike soul, not yet accustomed to the agitated emotions of the mind, is overcome by the strange excitement of the story, heightened by the exercise of Prospero's magic power. Her lovely face still bears the impress of sorrow at the wickedness and misery of man, with which she has but just become acquainted in her own and her father's history. She is a pure child of nature, free from all sentimentality and modern hyperculture. Her character lies so openly before us, it is so clear and transparent in its simplicity that any attempt to analyse, can but injure and distort it. In poetry as in real life, the purest virgins afford the least materials for criticism; the charm that invests them is like the heavenly happiness which some strange dream reveals, it may be admired, felt and loved, but cannot be described.

The pleasing group which meets our eyes appears overshadowed by lofty trees. The seat on which the father and daughter repose leans against Prospero's cell, a picturesque building, surrounded with strangely formed pillars, round which the ivy is gracefully entwined, equally adapted for the dwelling of inexperienced innocence and of deep and solitary contemplation. Through the open doors we behold Prospero's magic book resting on a death's head, from the ceiling hangs the strange form of a monstrous animal, on the other side the clear light of heaven penetrates, illuminating as it were, the restless searchings of human reason.

ZWEITES BILD. PLATTE 3.

Das Bild zeigt denselben Auftritt wie auf dem ersten Blatte. Es ist der zweite Abschnitt der grossen einleitenden Scene des ersten Akts, welche die Exposition des ganzen Stücks bildet, der Moment, in dem Ariel, von Prospero gerufen, herbeieilt.

PROSP. Herbei mein Diener! komm! ich bin
bereit.

Nah! Dich, mein Ariel! komm!

ARIEL. Heil, grosser Meister! hoher Herr!

Ich komme,

Zu thun, was Du befehlst, es sey zu fliegen,
Schwimmen, in Feuer tauchen, fahren
Auf krausen Wolken: schalte mit Ariel
Und allen seinen Kräften.

Prospero, „der grosse Meister,“ „der hohe Herr,“ hat sich vom Sitz erhoben, den Zauberstab in der Hand; sein Wesen athmet Grösse und Hoheit. Die Würde und Strenge des Herrn tritt mehr hervor als die Milde und Güte des Wohlthäters, im voraus darauf hinzuweisen, dass es der herrischen Strenge bedürfen wird gegen den murrenden, undankbaren Diener. Wie Prospero hier in seiner hohen, erhabenen Gestalt mit dem edelstolzen Wurf des Hauptes und dem regierenden Blicke vor uns steht, zeigt sich in voller Klarheit, was auf dem vorhergehenden Bilde nur angedeutet werden konnte: wir haben den Beherrscher der Geister, den gebornen idelnen Fürsten vor uns. Er winkt, und der Gehorsam fliegt herbei, er schüttelt mit dem Haupte, und jeder Widerspruch erstirbt in der Geburt.

Im schönen Contraste sitzt ihm gegenüber Miranda, in tiefen Schlaf versunken, das lieblichste Bild der Hingebung, des liebenden Gehorsams, der Bescheidenheit und Demuth, die Jungfrau im Gegensatz zum gereiften Manne. Das Köpfchen ist auf die Schulter, die Hand in den Schooss gesunken; so träumt sie wohl von einem wunderholden Glücke, das in ferner Zukunft, in morgenröthlichem Duft und Nebel ruht, namenlos und ohne Gestalt, und doch so nahe, so schön und lieblich anzuschauen. Es ist ihr Herz, das träumt, und sich in dem klaren, stillen, musikalischen Antlitze abspiegelt. Ihre ganze Erscheinung ist verkörperte Harmonie, ein Fleisch und Blut gewordener Hymnus der Liebe und Unschuld.

Ariel schwebt mit ausgebreiteten Schwingen aus der Luft hernieder; die flatternden Locken und das zurückschlagende Gewand verrathen die ausserordentliche Schnelligkeit seines Fluges. Die Seite, von der er herbeieilt, ist dem Theile der Insel, wo der anscheinende Schiffbruch sich ereignete, und wo wir auch hier das Schiff noch liegen sehen, fast entgegengesetzt; auch hat die Mannschaft, die wir auf dem vorigen Blatte am Ufer erblickten, den Strand verlassen, — ohne Zweifel, weil Ariel, seinem Auftrage gemäss, sie theils von einander getrennt, theils in das Innere und an die andere Seite der Insel verlockt hat. Mit über die Brust gekreuzten Armen, dem orientalischen Ausdrucke der Unterthänigkeit, naht er seinem Herrn und Meister, eine ungemein zarte, anmuthige, lustige und duftige Erscheinung, die offenbare Incarnation des Aethers, der sein wahres Lebenslement, seine eigne Natur ist. Kopf und Rumpf sind mehr weiblich gehalten; die übrigen Theile dagegen erscheinen mehr männlich oder knabenhaft: er vereinigt offenbar beide Geschlechter in sich, weil er als Geist keinem von beiden angehört. Auch giebt ihm dieses Verhältniss der Glieder seines Körpers, diese Aehnlichkeit mit dem berühmten Apoll von Belvedere, den Ausdruck des Hochstrebenden, Forteilenden, Schnelfüssigen, und bezeichnet schön den Hauptzug seines Charakters, seine heisse Liebe zur Freiheit, die ihn selbst zur Undankbarkeit gegen seinen Herrn und Wohlthäter verleitet, seinen unwiderstehlichen Drang, ungebunden wieder auf den Wogen des Aethers sich zu wiegen, in die Tie-

OUTLINE II. PLATE 3.

The scene is the same as in the preceding outline. It is the second part of the great introductory scene of the first act, which forms the exposition of the whole piece, the moment in which Ariel is summoned into Prospero's presence.

PROSP. Come away, servant, come; I am
ready now;

Approach, my Ariel, come. *Enter Ariel.*

ARIEL. All hail, great master! grave sir,
hail! I come

To answer thy best pleasure; be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curl'd clouds; to thy strong bidding, task

Ariel, and all his quality.

Prospero, the "great master," the "grave sir," has risen from his seat, with his magic staff in his hand, his whole appearance breathes grandeur and majesty, the dignity and severity of the master rather than the mildness and goodness of the benefactor, as knowing that he will have to exercise his power over his discontented and ungrateful servant. Prospero's lofty and majestic figure, the proud turn of the head, his commanding look, clearly display, what in the outline before us could only be implied, the ruler of the spirits, the ideal prince. He nods and his obedient servant hastens to fulfil his will, he shakes his head and all contradiction vanishes.

In beautiful contrast, Miranda sunk in deep sleep, sits opposite to him, the lovely image of affectionate obedience, of modesty and humility. Her head is fallen upon her shoulder, her hand upon her lap; she dreams most probably of future happiness, still distant in the rosy morning mist, nameless and shapeless, and yet so near, so fair, so lovely to behold. It is the dream of her heart, reflected in her clear, still and musical face. Her whole appearance is embodied harmony, a hymn of love and innocence.

Ariel with extended wings is descending in the air, the fluttering locks and waving drapery attest the swiftness of his flight. He descends from the opposite side of the island to that on which the ship, now lying deserted by the crew whom we saw in the former sketch actively employed in saving themselves, was wrecked, doubtless because Ariel, in obedience to his instructions, has partly separated them, and partly decoyed them into the interior of the island. With his arms crossed, the oriental expression of submission, he approaches his lord and master, a pleasing, airy, misty form, the manifest incarnation of ether, which is his true nature, his vital element. His head and body are somewhat feminine, the other parts have more of a manly or boyish nature, for, as spirit, he belongs to neither sex. This resemblance to the celebrated Apollo Belvedere, gives an expression of striving swiftness and indicates the principal feature in his character, an ardent love of liberty which seduces him to ingratitude towards his master and benefactor, an irresistible impulse to soar on the waves



Moritz Retzsch inv! del! & sculp!

THE TEMPEST.

Act I. Scene 2.

Leipsic. Published by Ernst Fleischer, 626. New-Market, 1851.

fen des Meeres zu tauchen und die Höhe des Himmels zu durchmessen, oder wie er selbst so schön es ausdrückt (Akt V. Sc. 1.):

Wo die Bien', saug' ich mich ein,
Bette mich in Maiglöcklein,
Lausche da, wenn Eulen schrein,
Fliege mit der Schwalben Reih'n

Lustig hinter'm Sommer drein.
Lustiglich, lustiglich, leb' ich nun gleich
Unter den Blüten, die hängen am Zweig.

Diese Gluth der Freiheit bezeichnet so einfach als trefflich den Geist, der ungenümt von aller Schwere der Materie, den leichten schwebenden Aether bewohnt; Freiheit ist die Natur des Geistes, sein Fleisch und Blut, seine Seele und sein Leib, sein Wesen und seine Erscheinung — Alles ist Freiheit; in dem Einen Worte liegt Himmel und Hölle für Alles, was Geist ist. — Ariel's Antlitz, wie es dem Geiste geziemt, ist durchaus edel gehalten; aus dem grossen Auge spricht eben so viel Anmuth als sinniger Ernst; — ist doch auch die Natur, deren geistiges Wesen er symbolisirt, bei aller Heiterkeit und Lieblichkeit so tief ernst, so streng und erhaben. Um seine Lippe zuckt, wenn ich nicht irre, ein leichter Trotz oder Unwille: er dient, aber er dient nicht gern; die Wohlthat, die ihm Prospero erwiesen und die er keineswegs vergessen hat, ist ihm doch zugleich eine Last; er muss die Macht des Menschengestes, dieses Athemzuges aus dem Munde Gottes, gegen den er nur Naturgeist ist, anerkennen; aber sein innerstes Wesen lehnt sich auf gegen allen Zwang. Geist ist er, und Geist, d. h. frei will er seyn. Diess spricht sich selbst in seiner Kleidung aus: nur die Mitte des Leibes ist bedeckt; Brust und Arme und Füsse sind entblösst, jeder lästigen Hülle los und ledig.

Man hat es schon oft bewundert, wie es Shakspearen und fast nur Shakspearen so vollkommen gelungen ist, auch die seltsamen Gebilde der Phantasie, die der Volksglaube verkörpert hat, mit voller dramatischer Lebendigkeit darzustellen. Er erreicht diess hauptsächlich dadurch, dass er einzelne Züge aus der wahren, ewigen Natur des menschlichen Geistes und Lebens gleichsam in den Mittelpunkt stellt, um den sich das ganze Wesen solcher Gebilde dreht, und an dem alle Abnormitäten, alle Abweichungen von der gemeinen Wirklichkeit ihren Haltpunkt haben. Dass dieser Mittelpunkt bei Ariel jener Drang der Freiheit ist, aber mehr als natürliche, negative Freiheit gefasst, als blosse Ungebundenheit, zu thun und zu lassen, was ihm beliebt, entspricht wiederum völlig der entwickelten Grundidee des Ganzen. Denn eben diese Ungebundenheit, diese Willkühr ist im Gebiete des Geistes dasselbe, was in der Natur der sog. Zufall, jenes wunderbare zufällige Zusammentreffen der Naturereignisse mit den Unternehmungen der Menschen, dessen symbolischer Repräsentant, wie wir gesehen haben, Ariel ist. Der Zufall existirt daher auch nur für die willkührlichen, gegen die ewige Ordnung der Welt verstossenden Entschliessungen, d. h. er ist in Wahrheit blosser Schein; für die mit dem ewigen Rathschluss Gottes übereinstimmenden und mithin nothwendigen Handlungen des Menschen giebt es keinen Zufall, sondern nur göttliche Vorsehung. Für Prospero, von ihm gelenkt und befohlen, ist daher Ariel's Thun durchaus planvoll, zweckmässig und vernünftig; dem Könige dagegen und Antonio und Sebastian erscheint es wie ein neckendes Spiel des Zufalls, wie eine sonderbare Abnormität der Natur.

In den äussern Umgebungen hat sich nichts geändert, da der Schauplatz ganz derselbe ist, wie auf dem ersten Blatte. Nur im Innern der Cella sehen wir eine Schlange, die eben im Begriff ist, herauszuschlüpfen. Das Kommen Ariel's hat sie aufgescheucht; vor der Nähe des wohlthätigen mächtigen Naturgeistes muss alles schädliche Gewürm entweichen. Auch in der Natur wird — nur auf natürliche Weise — der Kampf des Guten und des Bösen, des Nützlichen und Verderblichen gekämpft; auch in der Natur ist nothwendig das Gute endlich Sieger. —

of ether, to dive into the depths of the sea; to measure the heights of heaven, or as he himself so beautifully says, Act V. Sc. 1.

Where the bee sucks, there lurk I;
In a cowslip's bell I lie:
There I couch. When owls do cry,
On the bat's back I do fly,

After summer, merrily:
Merrily, merrily, shall I live now,
Under the blossom that hangs on the bough.

This thirst for liberty represents with equal truth and simplicity, the spirit which, unencumbered with gross matter, dwells in the light and soaring ether. Liberty is the nature of the spirit; its flesh and blood, its soul and body, its substance and form, — all is liberty, in this one word lies its heaven and its hell. Ariel's countenance is noble, as befits a spirit. His large and full eye expresses alike pleasing grace and deep seriousness, as nature whose spiritual symbol he is, in all her cheerfulness and loveliness is yet serious, severe and sublime. A slight touch of spite and displeasure quivers, if I am not mistaken, about his lips, he serves, but he serves not willingly, the benefit which he has received at the hands of Prospero and which he has not forgotten, is a burthen to him; he is forced to acknowledge the power of the human mind, this breath from the mouth of God, compared with which he is but a spirit of nature, yet his essence revolts at all compulsion, he is a spirit and as a spirit he will be free. This is intimated in his dress, a part of the body is slightly clothed, his breast, arms and feet are bare and free from all unwelcome covering.

Shakspeare, and hardly any but Shakspeare, has succeeded in representing with full dramatic life the strange creations of the fancy embodied in popular tradition. This object he attains chiefly by selecting some single features from the true and eternal nature of the human mind as the centre, round which the very essence of these creations revolves and from which all abnormities and deviations from common reality diverge. That this centre is in Ariel a thirst after liberty, which here takes rather the form of natural, negative freedom, than mere licence to do or neglect whatever he pleases, is in complete harmony with the fundamental idea of the whole. For this licence in the region of the mind is the same with what we call chance in nature, that strange accidental coincidence of natural events with human actions, whose symbolical representative, as we have seen, Ariel is. Chance therefore exists only for those resolves which offend against the eternal order of the world, that is, in reality it only seems to exist; in those actions which harmonize with the eternal resolves of God and are therefore of necessity, there is no chance but only a Divine Providence. The actions of Ariel are in the eyes of Prospero, who guides and commands them, designed and regular, whilst to Antonio and the king, they appear, on the contrary, only a sportive play of chance, a strange abnormality of nature.

The external scenery is the same as in the former outline. In the interior of the cell we perceive a snake about to slip out. It is terrified by the arrival of Ariel, for all noxious reptiles must vanish before the mighty and beneficent spirit of nature. In nature likewise — but only in the course of nature, — there is a contest between the Good and the Evil, the Useful and the Hurtful; in Nature likewise the Good at last is of necessity victorious.

DRITTES BILD. PLATTE 4.

Die Scene ist wiederum dieselbe. Nur der Schauplatz hat sich geändert, indem Prospero mit Miranda zu Kalibans Felsenhöhle sich gewendet hat, um ihm Befehle zu ertheilen. Prospero erinnert den fluchenden Kaliban an die ihm erwiesenen Wohlthaten:

— — — Schnöder Sklav,
In welchem keine Spur des Guten haftet,
Zu allem Bösen fähig! Ich erbarmte
Mich deiner, gab mir Müh', zum Sprechen dich
Zu bringen, lehrte jede Stunde dir
Diess oder jenes. Da du Wilder, selbst
Nicht wusstest, was Du wolltest, sondern nur
Höchst viehisch kollertest, versah ich Dich
Mit Worten, deine Meinung kund zu thun.
Doch deiner niedern Art, obwohl du lernstest,
Hing etwas an, das edlere Naturen
Nicht um sich leiden konnten; darum wardst Du
Verdienter Weis' in diesen Fels gesperrt,
Der du noch mehr verdient als ein Gefängniß.

CALIBAN. *Ihr lehrtet Sprache mir, und mein Gewinn
Ist, dass ich weiss zu fluchen. Hol' die Pest euch
Für's Lehren eurer Sprache!*

PROSP. *Fort Hexenbrut!
Schaff Holz her, und sey hurtig, rath ich dir,
Um andres noch zu leisten. Zuckst Du, Unhold?
Wenn du's versäumst! oder ungern thust,
Was ich befehle, folltr' ich dich mit Gicktern
Füll' dein Gebein mit Schmerzen, mach' dich brüllen,
Dass Bestien zittern vor dem Lärm.*

Die Figur, die hier unser Auge vorzugsweise auf sich zieht, weil sie uns zum ersten Male entgegentritt, ist Kaliban. Ich habe mich bereits in der Einleitung im Allgemeinen über das Wesen dieses sprichwörtlich gewordenen Unholdes ausgesprochen, indem ich zu zeigen suchte, dass für die

OUTLINE III. PLATE 4.

The scene is the same, Prospero with Miranda stands before Caliban's cell, in the attitude of command, and reminds the cursing monster of the benefits which he has conferred upon him.

— — — Abhorred slave,
Which any print of goodness will not take,
Being capable of all ill! I pitied thee,
Took pains to make thee speak, taught thee each hour,
One thing or other: when thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endow'd thy purposes
With words that made them known: But thy vile race,
Though thou didst learn, had that in't which good natures
Could not abide to be with; therefore wast thou
Deservedly confin'd into this rock,
Who hadst deserv'd more than a prison.

CALIBAN. You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse: The red plague rid you,
For learning me your language!

PROSP. Hag-seed, hence!
Fetch us in fuel: and be quick, thou wert best,
To answer other business. Shrug'st thou, malice?
If thou neglect'st, or dost unwillingly
What I command, I'll rack thee with old cramps:
Fill all thy bones with aches; make thee roar,
That beasts shall tremble at thy din.

Caliban, who appears before us for the first time, principally attracts our attention. His name has become proverbial, and in the Introduction I have endeavoured to show that in reference to the fundamental idea of the piece, Caliban represents the personification of



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act I. Scene 2.

Leipzig. Published by Ernst Fleischer, 626. New-Market, 1841.

Grundidee des ganzen Stücks Kaliban die Bedeutung einer Personification des Bösen habe. Damit sollte keineswegs gesagt seyn, dass er bloß eine allegorische Figur sey, sondern nur, dass wie in Miranda die zarte reine Jungfräulichkeit, in Prospero die Macht des Geistes über die Natur, über Leben und Geschichte, so in Kaliban die Macht des Bösen vorzugsweise und in idealer Form sich darstelle. Diese Ansicht wird, wie mir scheint, bei näherer Betrachtung durch alle einzelnen Züge vollkommen bestätigt. Zunächst bezeichnet ihn Prospero in unserer Scene als den Sohn des Teufels und der Hexe Sycorax. Franz Horn meint zwar, dass Prospero's Wort:

Du gift'ger Sklav', gezeugt vom Teufel selbst

Mit deiner bösen Mutter! komm heraus!

*wegen der zornigen Ungeduld, mit der er hier spricht, nicht geeignet sey, den Kalibanischen Stamm-
baum mit Gründlichkeit zu zeichnen^o). Allein der Zweifel ist eine Spitzfindigkeit, und beweist nur,
dass der Zweifler das Drama nicht aufmerksam gelesen und nicht gründlich genug durchdacht hat.
Denn im 5ten Akt sagt Prospero noch einmal:*

Die drei (Stephano, Trinkulo und Kaliban) beraubten mich; und der Halbteufel —

Denn so ein Bastard ist er — war mit ihnen

Verschworen, mich zu morden.

*Hier am Ende des Stücks, nachdem Alles sich zum Guten gewendet und in Frieden und
Freude aufgelöst hat, wird sich doch der edle Prospero nicht noch immer in „zorniger Ungeduld“
befinden. Es ist vielmehr seine wahre, wirkliche Meinung, und mithin für uns ein historisches Fak-
tum. Auch hat A. W. Schlegel die idealische Natur Kalibans sehr wohl erkannt und treffend be-
zeichnet, wenn er ihn „ein Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb
viehischer Natur“ nennt, und weiterhin bemerkt: Kaliban ist schadensfroh, feige, falsch und knech-
tisch: dennoch unterscheidet er sich wesentlich von den pöbelhaften Bösewichtern in einer civilisirten
Welt, wie sie Shakspeare zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein; er verfällt nie-
mals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunkenen Gesellen: denn er ist auf seine
Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen.“ In der That trägt sein gan-
zes Benehmen diese Mischung des teuflisch-dämonischen mit dem Menschlichen an der Stirn, nur
hat die Teufelsnatur bloß den moralischen Niederschlag, die Hefe aller Bestialität und Bosheit, in
ihm zurückgelassen, die Macht dagegen verloren. Aber trotz seiner völligen Ohnmacht kann er doch
den Kampf gegen das Gute nicht unterlassen; er knirscht in innerer Wuth über die Herrschaft, die
Prospero, wie er meint, sich angemast hat; er bedauert nichts mehr, als dass es ihm nicht gelun-
gen ist, Miranda'n in viehischer Lust zu schänden; von Liebe und Dankbarkeit weiss sein Herz
nichts; nur knechtisch-kriechend ist er, wo er Genuss und Vortheil zu finden hofft; heimtückisch
sinnt er Verrath und Mord gegen seinen Herrn und Wohltäter; aber nicht er selbst, sondern seine
Freunde sollen die That und ihre Gefahr bestehen; er will nur den Gewinn daraus ziehen; er flucht
nur, und nagt zähnefletschend an seinem Hasse und Grimme. Endlich giebt auch die Beschreibung,
die Stephano und Trinculo von Kaliban's äusserer Gestalt und Leibesbeschaffenheit machen, deutlich
zu erkennen, dass ihn der Dichter sich als eine nur halbmenschliche, halb teuflische Missgeburt ge-
dacht hat. Ungeheuer, mopsköpfiges Unthier, Mondkalb, Fisch u. s. w. sind die gewöhnlichen Titel,
mit denen er von seinen Kumpanen beehrt wird. Wollte man etwa darin nur Ausdruck des derben*

evil. In saying this, I do not mean that he is merely an *allegorical* being, but only that, as Miranda represents virgin purity, and Prospero the power of mind over nature and history, so Caliban represents chiefly and in an ideal form, the power of Evil, and it seems to me that on considering this view of his character more attentively, we shall find it confirmed in all the single features. Firstly Prospero declares him got by the *devil* himself upon the witch Sycorax. Mr. Horn indeed is of opinion that Prospero's words

Thou poisonous slave, got by the devil himself

Upon thy wicked dam, come forth!

spoken in a moment of angry impatience, are not to be taken literally as evidence of Caliban's pedigree^o). But this doubt is a mere cavil and only proves that its author had not read and studied the play with sufficient attention. For in the fifth Act Prospero, speaking of Stephano, Trinculo and Caliban, says

These three have robb'd me; and this demi-devil

(For he's a bastard one,) had plotted with them

To take my life.

Here at the end of the piece, when all has turned to good, and terminates in peace and joy, the noble Prospero can hardly be said to exhibit symptoms of angry impatience. On the contrary it is his real opinion and therefore for us an historical fact. A. W. Schlegel has perceived and well described the ideal nature of Caliban. He calls him “a monster, partaking of the qualities of a gnome and of a savage, half beast, half demon,” and he remarks further that Caliban is mischievous, cowardly, false and servile; yet he differs from the low villains in the civilized world, such as Shakspeare sometimes draws. He is rough, but never vulgar, he never falls into the low prosaic familiarity of his drunken fellows, for he is in his kind, a poetical being; he always speaks too in verses! His whole behaviour shows the same mixture of half-demon, half-human, with this distinction that his devil-nature has lost all positive power and retained only the dregs of bestiality and malice. Yet in spite of his thorough weakness, he cannot cease to struggle against the Good; he rages against the dominion which Prospero, as he imagines, has usurped; he regrets nothing so much as that his infamous attempts upon Miranda have not succeeded; his heart has no room for love and gratitude; he is only servile, where he hopes to obtain enjoyment and profit; he spitefully conspires to betray and murder his master and benefactor, yet leaves the deed and its dangers to his friends; he will only reap the advantage, he can but curse and gnash his teeth in hate and rage. Lastly, the description which Stephano and Trinculo give of his outward form, shows that the poet imagined him a half-devilish, half-human monster. Cat, moon-calf, fish, monster, are the appellations, with which he is usually greeted by his associates. If none but Trinculo and Stephano had used such expressions, we might have numbered them amongst the vulgar sayings that pass for wit in such company, but Prospero himself uses similar language and calls him, a freckled whelp, that his mother littered, tortoise etc. The only circumstance that would seem unfavourable to this view of Caliban's nature is the complete want

^o) Shakspeare's Schauspiele erläutert von Fr. Horn. Leipz. 1826. II. S. 105.

^o) Shakspeare's Dramas, Explained by Fr. Horn. Leipsic 1826. II. p. 105.

halbtrunkenen Volkswitzes sehen, der die einzige Mitgift Stephanos und Trinculos bildet, so redet doch auch Prospero in ähnlicher Weise von ihm, und nennt ihn ein scheckig Wechselbalg, das seine Mutter auf der Insel „geworfen“, nennt ihn Erdkloss, Schildkröte u. s. w. — Das Einzige, was dieser Auffassung entgegensetzen scheint, ist die völlige Machtlosigkeit, die geistige und körperliche Schwäche, kurz die tiefe, niedrige Stellung auf der untersten Stufe des geistigen Daseyns, auf der Kaliban erscheint. Allein einer Seits ist Kaliban nicht eigentlich dumm oder geistesschwach, sondern nur völlig ungebildet, roh und unwissend; die Art, wie er sich bei dem Unternehmen gegen Prospero's Leben benimmt, zeigt im Gegentheil, dass er Schlaueit und Urtheilskraft genug besitzt, um verbrecherische Thaten nicht blos zu ersinnen, sondern auch auszuführen. Anderer Seits ist das Böse, sich selbst überlassen, stets brutal, roh und viehisch; die Politur, Feinheit und Gewandtheit gewinnt es nur in der Reibung und im Kampf mit dem Guten; es ist das Gewand, das es dem Gegner abborgt, um sich selbst dahinter zu verbergen; mit sich selbst allein, überlässt sich auch die nobelste Gestalt des Bösen, der Tugendstolz und der geistige und geistliche Hochmuth, den rohen sinnlichen Gelüsten, wie diess Shakspeare in Maass für Maass so schön dargestellt hat. Denn das Böse jagt überall nach Genuss, um darin sich selbst zu verlieren, und der Hochmuth verschmüht nur da die sinnliche Lust, wo er sie neben der geistigen Selbstbefriedigung, die ihm grössern Genuss gewährt, nicht erreichen kann. Die Hauptsache aber ist, dass das Böse, nur so gefasst und dargestellt, nur als Schwäche und Verkehrtheit, in der Komödie überhaupt ein agirendes Element bilden kann, dass es insbesondere, nur so aufgefasst, nur als inneres Drängen und Streben bei äusserer Ohnmacht und Kraftlosigkeit, der in der Einleitung entwickelten Grundidee unseres Dramas entspricht. —

Kaliban auf unserm Bilde ist offenbar ganz der „Halbteufel“, das Zwitterwesen halb dämonischer, halb menschlicher Natur, wie ihn Shakspeare schildert. Sein Kopf erhält durch die niedrige, fast ganz verschwindende Stirn und das kurze Kinn, besonders aber durch den widerwärtig — grossen, zühnefletschenden Rachen etwas Thierisches, während der Ausdruck des grossen, Hass und Bosheit sprühenden Auges seine teuflische Abkunft verräth. Das Ohr hat die Gestalt eines gewundenen Hornes; der untere Theil des Leibes und die Schenkel sind mit Schuppen und Flossen bedeckt, von denen eine auch über die hintere Hälfte des Schädels sich hinzieht. Zottiges Haar hängt über die Hüfte und zeigt sich hier und da besonders an den Stellen, wo die Gelenke des Leibes zusammentreten. Hände und Füsse laufen in klauenartigen Formen aus. Der Oberleib ist lang, breitschultrig, grob und klotzig, die Füsse dagegen kurz und dick, — offenbar um im Gegensatze zu Ariel die schwere erdige Natur zu bezeichnen. Haltung und Stellung drücken den verhaltenen Grimm, den ohnmächtigen Trotz, die brutale Hartnäckigkeit und Widersetzlichkeit aus. Die ganze Erscheinung ist phantastisch-hässlich, ohne doch Abscheu und Eckel zu erregen. Eben diess Phantastische, das im Gegentheil mehr anzieht als abstösst, giebt ihr das poetische Gepräge, das der Dichter über die ganze Figur auszubreiten gewusst hat. Kurz die durchaus idealisch gehaltene, die Wirklichkeit weit überfliegende Gestalt entspricht ganz der hohen Bedeutung, welche Kaliban für die Grundidee des Stücks offenbar behauptet. —

Im hegenden Contraste steht ihm gegenüber Prospero's würdige Gestalt, voll edeln Zornes, gebieterisch und erhaben, in der rechten Hand den Zauberstab, mit der linken nach der Cella zeigend, wohin Kaliban Holz zu schaffen den Befehl erhält. An ihn schmiegt sich in holder jungfräulicher Aengstlichkeit Miranda. Ihr Antlitz verräth eben so viel Abscheu als Mitleid. Die Hand an das Auge gelegt, ist ihre ganze Gestalt der lebendige Ausdruck ihrer Worte:

of power, the mental and bodily weakness under which he labours, his low position in the lowest degree of mental existence. But on the one hand, Caliban is not really stupid or without sense, but only altogether uncivilized, rough and ignorant; the manner in which he behaves in the plot against Prospero's life proves that he possesses cunning and judgment sufficient, not only to plan criminal deeds but also to execute them. On the other hand Evil, when left to itself, is always brutal; it is only in friction and in its struggle with the Good, that it can acquire lightness, tact and polish; this dress it borrows from its antagonist, and avails itself of it to conceal its own deformity; left to itself, the noblest form of Evil, the self-pride of virtue, intellectual and clerical arrogance sinks beneath the power of sensual lust, as Shakspeare has so beautifully shown in Measure for Measure. For Evil ever strives after enjoyment, that it may lose itself therein, and arrogance only rejects the joys of sense, when it cannot attain them together with mental self-gratification, which forms its highest enjoyment. Nor must we lose sight of this truth, that Evil can only take an active part in comedy when it is represented as weakness and absurdity; and that it can only enter into the fundamental idea of our Drama, as laid down in the Introduction, under the form of inward pressure and striving associated with utter weakness and want of power.

In the Outline, Caliban is manifestly the half-devil, as Shakspeare describes him. His head, with the low, almost vanishing forehead and short chin, is akin to that of a beast, the expression of which is still heightened by the hideous, open jaws; his large eyes, flashing hatred and malice, betray his devilish origin. The ear is in the form of a winding horn; his thighs and the lower part of his body are covered with finny scales, one of which extends over the back part of the skull. Shaggy hair covers his hips and some of the joints. His hands and feet end in unwieldy claws. The feet are short and thick, the upper part of the body is long and broadshouldered, to show manifestly his heavy earthy nature and to mark the contrast with Ariel. His attitude and manner express suppressed rage and powerless spite, brutal obstinacy and disobedience. His whole appearance is fantastically ugly, without exciting disgust and aversion. It is the Fantastic which attracting rather than repelling, gives him that poetical impress, which the poet has diffused over his whole figure. This ideal form, so widely differing from reality, corresponds to the important part which Caliban plays in developing the fundamental idea of the piece.

In exalted contrast the dignified form of Prospero stands opposite to him, in noble anger commanding and sublime, his magic staff in his right hand, and with his left, pointing to the cell, to which Caliban is ordered to bring the wood. Miranda clings to him in maidenly fear. Her countenance expresses equal compassion and disgust. Her hand is pressed to her eyes and her whole attitude tells us:

— — — *Er ist ein Bösewicht*
Den ich nicht ansehen mag.

Ihrer Unschuld ist das Böse, das schlechthin Verabscheuungswürdige, wovon sie abschaut — wegsieht; sie hat kein anderes Interesse daran, als es zu fliehen. Und doch bemitleidet sie zugleich den Bösen — in der That ein feiner Zug zur Charakteristik ihrer reinen zarten Jungfräulichkeit. Das reine, edle Gemüth fühlt ja am tiefsten, welch unermessliches Unglück die Sünde ist, ja dass sie das einzige und alleinige Unglück ist; und die Liebe bemitleidet den Unglücklichen in jeglicher Gestalt, wäre es selbst die Missgestalt eines Kaliban.

Die Scene spielt innerhalb der einsamen, romantischen Wildniss, welche naturgetreu, unberührt von Menschenwitz und Menschenkunst, über die ganze Insel sich hinzieht, und sie zum geeigneten Schauplatze des wunderbaren Drama's macht. Alle schattige Bäume umgeben den freien Platz vor Kalibans Höhle, über die ein mächtiger Fels in pittoresken Linien sich aufthürmt. Den fernen Horizont umkränzt das Meer, das Element der Abentheuer und Wunder, voll des reichsten urkräftigsten Lebens, voll lieblicher Sirenen und Seejungfern, reizend und verlockend, aber auch furchtbar und entsetzlich, die Wohnstätte abscheulicher Ungeheuer und Sinnverwirrender Fratzengebilde. —

— — — 'Tis a villain
 She doth not like to look on.

To her innocent mind Evil is altogether an object of aversion, she turns her eyes from it, the only interest it inspires in her is to fly from it. And yet she pities the bad, a fine and characteristic feature in a pure and tender virgin. The pure and noble-minded feel most deeply what an immeasurable misery sin is, nay, that it alone is misery, and love compassionates the unhappy in every form, even in that of the monster Caliban.

The scene is in the solitary, romantic desert, which untouched by human art or wit, extends over the whole island, and renders it a fit theatre for the strange Drama. Ancient shady trees surround the open space before Caliban's den, over which a mighty rock towers in picturesque lines. The distant horizon is bounded by the sea, the element of adventures and of wonders, full of the riches of life in all its original power, full of lovely and seductive Sirens and Mermaids, but also fearful and terrible, the dwelling of strange misshapes and of horrible monsters.

VIERTES UND FÜNFTES BILD. PLATTE 5 UND 6.

Die Scene ist auf beiden Bildern ganz dieselbe, gegen Ende des ersten Actes. Darum sey es uns erlaubt, die Erläuterungen zu beiden in Eins zusammen zu fassen. Ferdinand, der Sohn des Königs von Neapel aus dem Schiffbruche gerettet und von seinen Leidensgefährten getrennt, wird durch Ariel und dessen Gehülfen in die Nähe von Prospero's Celle geführt, wo der ganze erste Akt spielt. Prospero macht Miranda'n auf sein Kommen aufmerksam:

*Zieh deiner Augen Fransen-Vorhang auf,
Und sag', was sieh'st du dort?*

MIRANDA. *Was ist's? ein Geist?*

*O Himmel, wie's umherschaut! Glaubt mir, Vater,
'S ist herrlich von Gestalt; doch ist's ein Geist.*

PROSP. *Nein Kind, es isst und trinkt, hat solche Sinne,
Wie wir, ganz so. Der Knabe, den du siehst,
War bei dem Schiffbruch, und entstellt ihn Gram,
Der Schönheit Wurm, nicht, nennstest du mit Recht
Ihn wohlgebildet.*

Ferdinand erscheint in der That auch äusserlich, in Gestalt und Haltung, ganz als der edle, ritterliche, fürstlich gesinnte Jüngling, der er ist. Sein Hauptverdienst ist, dass er eine Natur, wie Miranda, zu verstehen und zu würdigen weiss, dass er, noch ohne zu wissen, woher sie stammt, entschlossen ist, ihr die Krone von Neapel auf das schöne Haupt zu setzen, überzeugt, dass er unter allen Königstöchtern der Welt keine würdigere finden könne. Das gewinnt ihm unser Herz; das charakterisirt ihn, und giebt Zeugniß von der Reinheit der Gesinnung, die er an den Stufen des Thrones sich zu bewahren gewusst, von der hohen Begeisterung für das wahrhaft Schöne und Edle, deren er fähig ist, von der poetischen Jünglingsnatur, die seine Adern schwellt. In der That zu einer wahren, ächten, rücksichtslosen Liebe gehört mehr Herz und Gemüth, als im gemeinen Alltagsleben meist sich findet, — wie viel mehr, wo von der Wiege an Standesvorurtheile und s. g. Gesetze der Etiquette den Geist gefangen genommen, und ihn die Menschen stets nur in der Hülle, die Geburt und Rang um sie geworfen, erblicken lassen. Eine solche Liebe setzt nicht nur Reichthum des Gefühls, sondern auch Fülle der Einbildungskraft voraus. Alle Liebe ist ja zum Theil eine Einbildung, ein Erzeugniß der Phantasie, ein schöner Schein, der den Geist umflimmert und ihm die Gegenstände in anderen stärkeren Farben und Lichtern darstellt, ein schöner Schein, der insbesondere die

OUTLINE IV. AND V. PLATE 5 AND 6.

The Scene in these two sketches is the same, towards the end of the first Act; we may therefore consider them together. Ferdinand, the son of the king of Naples, after having been saved from shipwreck and separated from his companions in misfortune, is conducted by Ariel and his compeers towards Prospero's cell, near which the action of the first act takes place. Prospero directs the attention of Miranda to the new comer:

*The fringed curtains of thine eye advance
And say, what thou seest yond'?*

MIRANDA. *What is't? a spirit?*

*Lord, how it looks about! Believe me, sir,
It carries a brave form: — but 'tis a spirit.*

PROSP. *No, wench; it eats and sleeps, and hath such senses
As we have, such; This gallant, which thou seest,
Was in the wreck; and but he's something stain'd
With grief, that's beauty's canker, thou might'st call him
A goodly person.*

Ferdinand looks like a noble and royal prince. His chief merit is that he knows how to prize such a being as Miranda and without knowing who she is, resolves to place the crown of Naples on her fair brow, well knowing that amongst all the princesses of the world, he could find none so worthy. By this he gains our affection; herein, he gives us the best proof, that amidst the dangers and temptations of a court he has preserved a purity of mind, a love of the truly Noble and Beautiful, and those poetical feelings which so well become a youth of princely lineage. A sincere and devoted love, regardless of all outward circumstances, demands a greater purity of heart and mind than are usually found in common and every-day life — much more so in a prince accustomed from earliest childhood to the chilling laws of etiquette and ceremony, and all those prejudices which give to the adventitious advantages of rank and birth an undue and overpowering influence. Such love requires not



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act I. Scene 2.

Leipzig, Published by Ernest Fleischer, 626, New - Market, 1841.

Geliebte umkleidet und sie zum Ideale verklärt. Ferdinand ist es daher, auf dessen Phantasie die Zauberkünste Ariels schon auf dem Schiffe den mächtigsten Eindruck machen, so dass er sich sträubenden Haars zuerst in die stürmischen Fluthen stürzt, um durch Schwimmen sich zu retten. Auf unserm Bilde sehen wir ihn, wie er ganz aufgegangen ist in die wunderbaren Harmonien, die ihn umklingen; so aufgeregt ist seine Phantasie, dass er glaubt, die Musik sei im Dienste eines Gottes der Insel; der höchste Grad der Verwunderung, die höchste Spannung des Lauschens und Spühens ist auf seinem Gesichte ausgedrückt, und stört einigermaassen die Harmonie seiner schönen Züge. Auch der aufgehobene linke Arm und die Finger der rechten Hand sprechen dieselbe Bewegung des Geistes aus; sein Gang ist langsam, nur halb fortschreitend, halb ruhend, wie Einer, der sorgfältig sucht oder einem zweifelhaften Führer folgt. Die Haltung des nach oben gerichteten Kopfes deutet auf seine Worte:

Dies ist kein sterblich Thun: Der Ton gehört

Der Erde nicht: jetzt hör' ich droben ihn etc. —

Von Schreck und Furcht findet sich keine Spur, die Haltung des Körpers, die freie, edle Stirn, wie überhaupt der ganze Wurf der Gesichtszüge zeugt vielmehr von Muth und Entschlossenheit. Im Zuge des Mundes glaube ich eine Hinweisung zu bemerken auf den tiefen Schmerz über den vermeintlichen Tod seines Vaters, den er, wie er sagt, einsam am Strande sitzend beweinte, und wovon ihm jetzt wiederum das Lied der Geister singt.

Ihm gegenüber, auf der andern Seite, sehen wir Prospero'n und Miranda'n, ersteren auf die Tochter niederschauend und den Eindruck beobachtend, den Ferdinands Anblick auf sie hervorbringen wird, letztere in staunender Bewegung den Arm des Vaters ergreifend und auf Ferdinand hinzeigend, den Ausruf der Bewunderung auf den geöffniten Lippen, das Auge forschend auf die ihr eben so neue als anziehende Erscheinung gerichtet. Ihr ganzes Gesicht, Stellung und Haltung athmen Theilnahme und Interesse, die ersten Boten der Liebe, während Prospero's ernstes Antlitz erwartungsvoll sie anblickt, nur auf sie merket, den neuen Ankömmling dagegen, auf den die Hand nur nachlässig inweist, gar nicht zu beachten scheint. Er ist ganz der liebevolle Vater, sie ganz das zur Jungfrau aufgeblühte Mädchen, das überrascht die erste Nachricht von den Geheimnissen seines Herzens empfängt. —

Aber was soll das seltsame Wehen des Windes, das an Prospero's und Miranda's flatternden Gewändern, an Ferdinands fliegendem Mantel sich kund giebt? — Ich denke, es ist nicht blos der Wind, es ist das Wehen des Geistes, Ariels, des Luftgeistes, der Ferdinanden herbeiführt; es deutet fein und sinnig an, dass das Geisterwesen, das hier spukt, in Wahrheit nur der Geist der Natur ist, und dass es daher auch durch jede seiner Bewegung die entsprechenden Elemente der Natur zugleich in Bewegung setzt. — Die Geister, die bei dem Dichter unsichtbar, nur durch Gesang und Musik sich verrathen, haben hier Form und Gestalt erhalten, doch so, dass man ihren leise hingehauchten Unrissen ansieht, wie sie in der That nur dem geistigen Auge sichtbar sind. In der Mitte den Zug der Genossen führend, auf leichten Wolken daherschwebend, erscheint Ariel; die wunderbar gestaltete Lyra, deren Saiten er rührt, endet in dem Embleme einer strahlenden Sonne: in der allharmonischen Natur sind ja selbst Licht und Klang, anscheinend so weit entfernt, in innigster Verwandtschaft verbunden; — so das Symbol der Harmonie vorantragend, in Stellung und Haltung den

only warmth of feeling but likewise fulness of imagination. All love is indeed imagination, a product of the fancy, that invests all objects with brighter lights and colours and exalts the beloved to ideal beauty. And therefore even on board the ship Ariel's magic arts produce the greatest effect on the fancy of Ferdinand, who is the first to throw himself into the stormy waves. In the sketch he is wholly wrapt in the strange harmony that surrounds him; in the excitement of his fancy, he exclaims

This is no mortal business, nor no sound

That the earth owes: — I hear it now above me.

The intensity with which he strives to follow the tones that remember his drown'd father, somewhat disturbs the harmonious regularity of his features. His left arm which is raised and the finger of his right hand express the emotion of his mind. He advances slowly and hesitatingly, like one who anxiously seeks or follows a doubtful guide. There is no symptom of fear or terror; his attitude, his open, noble countenance, and all his features display courage and resolution. The mouth seems to me to indicate a feeling of deep sorrow for the supposed death of his father, whom he had lamented as he sat solitary on the beach and whom the song of the spirits recalls to his memory.

Opposite to him, on the other side, are Prospero and Miranda, the former watching his daughter, to observe the effect which the first appearance of Ferdinand produces on her, the latter in the emotion of her astonishment, with one hand upon her father's arm, points with the other at the unexpected visitor, an exclamation of surprise seems to part from her open lips, and her eye follows the movements of the handsome stranger. Her face and attitude betoken interest and sympathy, the harbingers of love, whilst the serious expression of Prospero, as he attentively observes his daughter, and his hand negligently raised towards Ferdinand, prove that the prince attracts but little attention. He represents the affectionate father, Miranda the blooming virgin that with surprise feels the first presentiment of the secrets of her heart.

But what betokens the strange waving of the wind, indicated in the fluttering garments? It seems to me not to be the wind, but the waving of the spirit of air, of Ariel, as he decoys Ferdinand forward; a delicate allusion, that the spirits, which are here in operation, are in truth only the spirit of nature, which therefore in every motion calls into play the corresponding elements of nature. The spirits, which in the Drama are invisible and only reveal their presence in music and in song, are here visible in form and figure, but their light and airy outlines show that they are only visible to the mind's eye. In the midst, at the head of his compeers, we see Ariel; the strangely formed lyre from which he brings tones of heavenly music, ends in a radiant sun; in the harmony of Nature, light and sound, apparently so far removed from each other, are however intimately connected; — with the symbol of harmony in his hand, his attitude expressing the waving rhythm of music, he soars forward, yet looks back to observe Ferdinand, who in wrapt surprise follows his magic melody. To the

wogenden Rhythmus der Musik ausdrückend, fliegt er herbei mit umgewendetem Haupte Ferdinanden beobachtend, dem er allein voranschwebt und der vorzugsweise seinen Tönen verwundert nachfolgt. Ihm zur Seite rechts und links zwei liebliche Mädchengestalten mit Glockenspiel und Horn, schmachtende Sehnsucht und phantastische Trümerei auf den anmuthigen Gesichtern. Zwischen beiden etwas weiter hinten, der Chor der Geister, der in Ariels Gesang einfüllt, — seltsame halb hunds- halb menschenköpfig gebildete, fledermausartige Missgestalten, in komischer Anstrengung mit kläglicher Gebehrde und weit aufgerissenen Müulern ihre Pflicht thugend, gezwungene Musikanten, gepresste Künstler, wie sie uns im gemeinen Leben täglich begegnen, — ohne Zweifel jene „zerstreuten Stimmen“ des Textes, die Ariels Lied mit ihrem hündischen „Wau! wau!“ begleiten. Ueber ihnen schwebt, nur von einem Se'nabel und einem Paar Flügeln nebst zugehörigem Schwanz getragen, eine Glocke, und noch höher hinauf ein geflügelter Kinderkopf mit einem Tambourin, offenbar die symbolische Darstellung des Chors, zu dem zweiten Gesange Ariels, der wie die Kinder- und Ammenlieder mit

Bim! Bim! Bim!

Horch! ihr Glücklein! bim! bim! bim!

schliesst. Unten dicht über die Erde hintänzelnd, zur Seite Ferdinands erblicken wir den musikalischen Hahn, von welchem Ariel singt:

Horch! Horch!

Der Hahn thut seine Wache kund,

Er krüht Kikriki!

Der Stolz seiner Hahnennatur hat ihn aufgespreizt und hoch in die senkrechte Linie emporgerichtet; aber der Ausdruck seines Gesichts verräth den weichherzigen Sänger: der Kopf neigt schwermüthig nach der linken Seite herab, die Miene ist voll weichlich-sentimentaler Empfindsamkeit, die Haltung äusserst geziert und affectirt, besonders die Hände, die ihm aus den Federn herausgucken mit ihrem unnachahmlichen Ausdrücke von zimperlicher Prüderie und gemachter Bescheidenheit, — ein Gebilde voll des köstlichsten Humors, unbeschreiblich komisch, eine ebenso treffende als unschuldige Satire auf das oft so lächerliche Benehmen unserer Sänger und Sängerinnen. Während er fein säuberlich einhertrippelt, springt neben ihm in verwegenen Sätzen ein halb dämonisch, halb jugenhaft gestaltetes Wesen einher, ein Musikant von ganz absonderlicher Art. Er begleitet das sentimentale Kikriki seines Gefährten mit dem Fiedelbogen, den er aber in weit einfacherer Weise, als die meisten Violinisten, zu handhaben versteht. Wie wohl die Töne beschaffen seyn mögen, die er seinen langen zottigen Haaren zu entlocken weiss? Ich denke, sie klingen ganz wie jene Capriccio's unserer modernen Musiker, die mit bewundernswürdiger Kühnheit in wenigen mächtigen Springen nicht nur auf die äusserste Spitze der Virtuosität, der Künstlerlaune und des Künstlerstolzes, sondern auch zu den höchsten Tönen der Applicatur sich hinaufschwingen, und von da herunter ganze Concertstücke so vortrefflich abzugeigen wissen, dass doch immer nur ein sehr kleiner Theil der Zuhörer davon läuft. — Ich weiss nicht, ob ich in meiner Auslegung den Humor des Künstlers völlig verstanden habe; das aber weiss ich, dass dieser Humor dem Shakspearschen würdig an die Seite tritt, den Geist unseres Dramas trefflich abspiegelt, und die Bewunderung aller Kenner sich gewinnen wird. —

Die landschaftliche Umgebung der handelnden Personen ist fast ganz dieselbe, wie auf den frühern Blättern: in der Mitte ein Paar mächtige Bäume, von Epheuranken umstrickt, vorne eine pittoreske, phantastische Blume des Südens, im Hintergrunde der wunderliche Bau von Prospero's Celle.

Das folgende fünfte Bild zeigt uns den Ausgang des ersten Zusammentreffens zwischen Ferdinand und Miranda. Prospero, um die aufflammende Liebe zwischen beiden im Zaum zu behalten,

right and left are two lovely maiden forms with bells and horn; the mild melancholy of their faces seems to express longing and the reverie of fancy. In the back-ground is the chorus of spirits, a strange medley of half-human, half canine monsters and bat-like forms, performing their part in the aerial concert with comic exertions and lamentable features, forced musicians, pressed artists, such as we daily see in common life, doubtless the "dispersed" singers of the "bowgh, wowgh" in Ariel's song. Above this motley group soars a bell, born by a bill with a pair of wings and a tail to correspond, and still higher is a winged child's head with a tambourine, manifestly the symbolical representation of the chorus to Ariel's song, which like the nursery-songs closes with

Hark! now I hear them,

Ding-dong, bell.

Below, dancing just above the earth, we behold the musical cock, of whom Ariel sings

Hark, hark! I hear

The strain of strutting chanticlere

Cry, Cock-a-doodle-doo!

In the pride of his nature, he is puffed up and raises himself erect, but the expression of his face betrays the faint-hearted singer: His head melancholy and drooping, his soft and sentimental mien, his whole attitude affected, particularly his hands which peep out from his feathers with an inimitable expression of prudery and mock-modesty, form a picture full of humour and inexpressibly comical, a true and harmless satire on the often ridiculous behaviour of our male and female singers. Whilst he thus mincingly trips it, a singular musician, half-demon, half-scurmouch, dances most lustily beside him. He accompanies the sentimental cock-a-doodle-doo of his companion with a fiddle-bow, which he handles much more simply than most of our virtuosi. What tones can those be that he draws from his long and shaggy hair? To my mind they sound like those capriccios of our modern musicians, in which they display their greatest power and pride, and soaring to the very highest notes, play off whole concertos so excellently that they only drive away some of their hearers. I do not know whether I have rightly interpreted the humour of the artist, but this I know, that it is worthy of the great poet whom he illustrates, and reflects the spirit of our Drama in a manner that will gain the applause of all competent judges.

The scenery is nearly the same as in the former sketches; in the middle, two stately trees entwined with ivy, in front a picturesque fantastic tree of the South; Prospero's cell in the background.

The next picture shows us the issue of the first meeting between Ferdinand and Miranda. Prospero in order to restrain their growing love, that it may not anticipate his plans,



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act I. Scene 2.

Leipzig, Published by Ernst Fleischer, 626, New-Market, 1841.

damit sie seinen Plänen nicht vorausseile, bürdet Ferdinanden Vergehen auf, an die er nie gedacht. Miranda vertheigt ihn und bittet für ihn.

PROSP. — Du sprich

Nicht mehr für ihn, 's ist ein Verräther! — Komm!
Ich will dir Hals und Fuss zusammen schliessen;
Seewasser soll dein Trank seyn, deine Nahrung
Bachmuscheln, welke Wurzeln, Hülsen, die
Der Eichel Wiege sind. Komm, folge!

FERDIN. Nein!

Ich widerstehe der Begegnung, bis
Mein Feind mich übermannt (Er zieht).

MIRANDA. O lieber Vater,

Versucht ihn nicht zu rasch. Er ist ja sanft
Und nicht gefährlich.

PROSP. Seht doch! will das Ey

Die Henne meistern? Weg dein Schwert, Verräther! —

Das Bild bedarf keiner Erläuterung, es erklärt sich auf den ersten Blick von selbst. Es ist unverkennbar, die beiden Männer sind in Streit gerathen: Zorn, Hass und strafende Verachtung auf Prospero's Anlitz, mehr Staunen und gekränktes Ehrgefühl in Ferdinand's Zügen; Prospero in der Haltung des drohenden Angriffs und der Beleidigung, Ferdinand mehr in der Stellung der defensiven Abwehr; jener mit dem Ausdruck der gewissesten und entschiedensten Ueberlegenheit, dieser im Ziehen des Schwerts begriffen, noch zweifelhaft über sein Thun und dessen Ausgang; Miranda an den abweisenden Vater sich anschmiegend, in flehender Stellung mit der Miene der Besorgniss und Angst den Zürnenden beschwichtigend. Ueber der Gruppe schwebt Ariel, auf den Epheugewinden sich anmuthig schaukelnd, ernsten Angesichts auf das sonderbare Treiben der Menschen herabschauend. —

reproaches Ferdinand with crimes that have never entered his mind. Miranda intercedes for him.

PROSP. Speak not you for him; he's a traitor. — Come!

I'll manacle thy neck and feet together:
Sea-water shalt thou drink, thy food shall be
The fresh-brook muscles, wither'd roots, and husks
Wherein the acorn cradled: Follow.

FERDIN. No;

I will resist such entertainment, till
Mine enemy has more power. (He draws.)

MIRANDA. O dear father,

Make not too rash a trial of him, for
He's gentle and not fearful.

PROSP. What, I say

My foot my tutor! Put thy sword up, traitor.

The picture requires no explanation. The two men are manifestly at strife. Anger, hatred and chastising contempt on the countenance of Prospero: more astonishment and offended honor in the features of Ferdinand; Prospero in a threatening attitude, Ferdinand standing more on the defensive; the former with an expression of certain and decided superiority, the latter, even whilst he draws his sword, uncertain of the issue; Miranda in the attitude of intreaty, and with a countenance expressive of fear, leaning on her father who puts her aside as she attempts to calm his anger. Above them soars Ariel, swinging gracefully amid the winding ivy, looking down with serious countenance on the strange actions of mankind.

SECHSTES BILD. PLATTE 7.

Der zweite Akt des Dramas führt uns in die Gesellschaft des Königs von Neapel und seiner Umgebung. Die andere Hälfte des Personals und das zweite Hauptmotiv der ganzen Aktion fängt an, sich dramatisch zu entwickeln. Der Künstler hat den prägnanten Moment gewählt, in welchem die hervorstechendsten Charaktere, Antonio und Sebastian ihre Gesinnung am entschiedensten offenbaren. Sie haben eben den Plan verabredet, den König und den alten Gonzalo, die plötzlicher Schlaf befallen hat, zu ermorden, und werden nur durch Ariels Erscheinung daran gehindert:

ANTONIO. Zieht mit mir,

Und heb' ich meine Hand, thut ihr desgleichen,
Und nieder auf Gonzalo!

SEBAST. Halt! noch ein Wort! (Sie unterreden sich leise.)
(Musik. Ariel kommt unsichtbar.)

ARIEL. Mein Herr sieht die Gefahr durch seine Kunst,
Die seinen Freunden droht, und schickt mich aus,
Weil sein Entwurf sonst stirbt, die hier zu retten. (Er singt in Gonzalo's Ohr.)
Weil ihr schnarchet, nimmt zur That
Offnen Auges der Verrath die Zeit in Acht.
Ist euch Leben lieb und Blut,
Rüttelt euch, seyd auf der Hut!
Erwacht! erwacht!

Rechts vom Beschauer liegt, an der Königskrone kenntlich, der mächtige Herrscher des blühenden, üppigen Neapels, auf harter Erde an einem Baumstamm gelehnt, augenscheinlich in tiefen ruhigen Schlaf versunken. Dass er so ruhig schlafen kann, ist ein Beweis, dass er von den „drei Sündenmännern“ am wenigsten verschuldet ist: er unterstützte nur aus alter Feindschaft das verbrecherische Unternehmen Antonio's gegen Prospero, das vielleicht auch ohne ihn zu Stande gekommen seyn würde; er hatte für seine That wenigstens die Eine Entschuldigung, dass sein Staat und Volk dadurch bedeutend an Macht gewinnen musste. Auch zeigt das Verhältniss, in welchem der alte Gonzalo zu ihm steht, die Art, wie er dessen breites, ihm lästiges Geschwätz aufnimmt, so wie die Gelassenheit, mit der er selbst die bitteren Vorwürfe Sebastians erträgt, dass er von Natur gutmüthig und milde ist. Ihn hat freilich auch von allen der härteste Verlust getroffen; der vermeintliche Tod seines Sohnes setzt ihn in tiefe Betrübniss. Er ist daher bereits auf dem Wege zu

OUTLINE VI. PLATE 7.

The second Act of the Drama introduces the king of Naples and his companions. The other half of the group and the second chief motive of the whole action begins to develop itself dramatically. The artist has chosen the moment when Antonio and Sebastian display their real character. They have just formed the plan to murder the king and old Gonzalo, who have fallen into a sudden sleep, and they are only hindered by the appearance of Ariel.

ANTONIO. Draw together:

And when I rear my hand, do you the like,
To fall it on Gonzalo.

SEBAST. O, but one word. (They converse apart. Music. Re-enter Ariel, invisible.)

ARIEL. My master through his art foresees the danger
That you, his friend, are in; and sends me forth,
(For else his project dies,) to keep them living. (Sings in Gonzalo's ear.)
While you here do snoring lie
Open-ey'd conspiracy
His time doth take:
If of life you keep a care,
Shake off slumber, and beware
Awake! Awake!

To the right of the spectator lies the king, distinguishable by his crown, the ruler of lovely Naples, reclining against the trunk of a tree, in deep and tranquil sleep. That he can sleep so quietly, is a proof that he is the least guilty of "the three men of sin:" only out of previous enmity he assisted Antonio's criminal enterprise, that would perhaps, without him, have been successful, he had at least this excuse for his deed that his kingdom would thereby obtain a considerable increase of power. The terms on which he is with old Gonzalo, the patience with which he bears his loquacity, as well as the bitter reproaches of Sebastian, prove that he is mild and goodnatured. He has indeed suffered the most; the supposed death of his son has thrown him into the deepest affliction. He is therefore already on the way to repentance; his actions appear to him empty and void; he wishes that he could break off the unhappy marriage of his daughter with the king of Tunis. By this inward discontent he is brought to



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act II. Scene 1.

Leipzig, Published by Ernest Fleischer, 626, New-Market, 1841.

beruen: seine Thaten beginnen ihm schaal und nichtig zu erscheinen, er wünscht von ganzem Herzen, die unglückliche Vermählung seiner Tochter mit dem König von Tunis ungeschehen machen zu können. Durch diesen Zwiespalt ist er von Anfang an in jene unruhige Stimmung, in jene Gährung des Geistes versetzt, die, wie wir gesehen haben, durch das ganze Drama sich hinzieht und ein wesentliches Moment des Grundgedankens desselben bildet. Sie erreicht ihre höchste Spitze gegen den Schluss: bei ihm dringt die, durch Ariel angefachte Reue über sein Vergehen gegen Prospero am tiefsten ein; er ist aber auch am schnellsten bereit, den wiedergefundenen alten Fürsten in seine Rechte zu restituiren und seinen Sohn mit Miranda zu vermählen.

Neben ihm steht Antonio mit der Herzogskrone und dem fürstlichen Hermelin geschmückt, die Zeichen seines Raubes recht absichtlich zur Schau tragend. Das gezückte Schwert ist nach dem Könige gerichtet, bereit, ihm das Herz zu durchbohren. Man sieht, er beseitigt eben einige Zweifel seines Mitverschwornen, der, wie es scheint, noch einmal anfragt, ob der gute alte Gonzalo nicht vielleicht, unbeschadet ihres Plans, am Leben gelassen und so ihm selbst der Mord erspart werden könne. Dadurch erscheint Antonio in den Mittelpunkt der ganzen Unternehmung gestellt; es ist angedeutet, dass er es ist, von dem der Plan gegen die Krone und das Leben des Königs herrihrt. Auch liegt in seinem alternden Gesichte weniger rasche Entschlossenheit, als vielmehr die Bedächtigkeit des Rünke schmiedenden Sinns, der klugen Benutzung der Umstände; man sieht es ihm an, er ist kein Held, kein Feldherr, sondern ein schlauer Staatsmann, der durch die Kunst der diplomatischen Unterhandlung mit Hülfe der Intrigue seine Zwecke zu erreichen weiss. Diess ist in der That der Charakter des Mannes, wie er in den zerstreuten Zügen der Dichtung, besonders in Prospero's Erzählung von den langsam, aber sicher wirkenden Mitteln, durch die er ihm zuerst den Scepter, sodann auch die Krone zu entwenden gewusst hat, sich abspiegelt. Antonio ist kein eigentlicher Bösewicht, der das Böse um sein selbst willen liebt; aber ihm ist jeder Wey recht, der ihn zum Ziele führt, seine Macht erhöht, seinen Ehrgeiz befriedigt. Er ist eine Figur aus dem Zeitalter machiavellistischer Politik, ein anschlüglicher Kopf, der in solchen unsichern, gührenden Zeiten im Trüben zu fischen versteht. Seine Seele ist ein Nest von halb ausgebrüteten Entwürfen, Absichten, Machinationen, die nur auf den Sonnenschein der günstigen Gelegenheit warten, um die Schaaale zu durchbrechen; er ist in beständiger Spannung, in steter unruhiger Aufmerksamkeit, um sogleich zuzugreifen, wo ein erreichbarer Vorthail sich darbietet. Diess zeigt sich namentlich in der gegenwärtigen Scene, wo er auf den zufälligsten, unbedeutendsten Umstand von der Welt sogleich einen weit ausschenden Plan gründet; diess zeigt sich aber auch am Schlusse, wo er eben so klug als bereitwillig seine Zustimmung giebt zu dem, was er unmöglich hindern kann. So stellt sich an seiner Persönlichkeit wiederum in eigenthümlicher Weise jener allgemeine Zustand des Geistes und des Lebens dar, auf welchen die ganze Dichtung basirt ist.

Auf seinen Arm sich lehrend, das Auge fragend auf ihn gerichtet, steht Sebastian, der Bruder des Königs, mit dem Schwerte auf den edlen Gonzalo zeigend, dessen Ermordung nach Antonio's Plane ihm zugefallen ist. Er bildet theils den Gegensatz, theils das Seitenstück zu Antonio. Er erscheint um vieles jünger als dieser, und man erkennt in ihm auf den ersten Blick den raschen leidenschaftlichen, mehr unbesonnenen als böswilligen, der Verführung leicht zugänglichen Mann, der ohne Antonio's Einflüsterungen, die er ja anfänglich gar nicht versteht, nimmermehr auf den Gedanken gekommen wäre, an seinem Bruder zum Verräther zu werden. In den kühnen, freien Zügen seines Gesichts lesen wir wohl Muth und Entschlossenheit, Energie des Willens, ein von Leidenschaften bewegtes Gemüth, aber nichts von Hinterlist und im Finstern schleichender Klugheit; seine

that restless temper, that ferment of the mind which, as we have seen, pervades the whole Drama and is an essential moment of its fundamental idea. This attains its greatest height towards the conclusion of the piece; he is most deeply filled with the repentance, brought about by Ariel's means, and he is the first to restore Prospero to his lost rights and to agree to the union of Ferdinand and Miranda.

Near him stands Antonio, adorned with the ducal crown and princely ermine, wearing pompously the signs of his usurped dignity. His drawn sword is directed towards the king, ready to pierce his heart. We see that he is quieting the scruples of his fellow-conspirator, who, as it seems, asks once more if the life of good old Gonzalo might not, without injury to their plans, be spared and he himself thus be saved the guilt of murder. By this, Antonio appears the soul of the conspiracy, it is intimated that from him proceeds the plot against the crown and life of the king. His face bearing the marks of approaching age, expresses not so much quick resolution, but rather the cool calculative spirit of the intriguer who knows how to make the most of circumstances; we see that he is not a general, or hero, but a cunning statesman who attains his ends by diplomatic art and by the help of intrigue; and this is the character of the man as we have it revealed in the single traits of the Drama, and more particularly in the slow but sure means by which, as Prospero tells us in the story of his life he contrived to deprive him of his sceptre and his crown. Antonio is not a villain, who loves evil for its own sake; but all means that lead to the end, that increase his power and gratify his ambition are welcome to him. He is a figure of the times of Machiavellian policy, who knows how to work out these unsteady and fermenting times to his own advantage. His soul is full of half-hatched resolves, views and machinations, which only await the sunshine of favourable circumstances, to burst forth; he is in constant agitation, restlessly watching that he may avail himself of all advantages that present themselves to him. This is manifest in the present scene where he founds this far-seeing plan upon a very trifling circumstance, and is equally manifest at the conclusion, where he with equal prudence and readiness consents to what he cannot hinder. Thus he is likewise a representative of that general state of the mind and of life, which is the basis of the whole Drama.

Leaning on the arm of his companion, to whom his inquiring eye is directed, stands Sebastian, his sword pointed to the noble Gonzalo, whom it falls to his share, according to Antonio's plan, to murder. He partly harmonizes, partly contrasts with Antonio. He is much younger, and we see in him at the first glance a man hasty and passionate, more thoughtless than wicked, easily liable to be seduced by the wily character of his companion. But for Antonio's insinuations, which he at first does not understand, he would never have thought of becoming a traitor to his brother. The bolder, freer features of his face express courage and resolution, energy of will, and a temper moved by the passions, but free from cunning and dark, creeping prudence; his open reproaches of the king, his jokes with old Gonzalo,

offenen Vorwürfe gegen den König, seine Scherze mit dem alten Gonzalo, in die Antonio, vielleicht nur ihm zu Gefallen, einstimmt, verrathen eher eine gewisse Harmlosigkeit und Geradheit des Charakters. Antonio erst träufelt ihm das Gift in die Seele, das sein Gemüth in unruhige, gährende Bewegung setzt, und ihn so seiner Seits, wiederum in eigenthümlicher Weise, zum geeigneten Träger der Aktion und der Grundidee des Stücks macht.

Links vom Beschauer, lang hingestreckt, den Kopf auf ein bemoostes Felsenstück lehnend, schlummert der alte Gonzalo, ein Charakter von unerschütterlicher Treue und Gutherzigkeit, der Freund und Schutzengel Prospero's. Man sieht diesen festen, ruhigen Zügen die innere vollwichtige Gediegenheit an, die die Basis seines Wesens bildet. Er kennt keinen andern Ehrgeiz, als nur seinem Herrn, wer er auch sey, redlich und ehrenfest zu dienen. Diese bescheidene Stellung, die er vollkommen ausfüllt, und die ihm volle Genüge gewährt, giebt ihm jene Zufriedenheit und harmlose Heiterkeit, kraft deren er mit den widerwärtigsten Verhältnissen, ja mit der augenscheinlichsten Lebensgefahr durch einen Scherz sich abfindet. Nicht die Besorgnisse um ihn selbst, sondern nur die Gefahr und die Leiden seines Königs bewegen seine Seele. So nimmt er zwar Theil an der Aktion, aber gleichsam nicht in eigner Person; die besondere Gestalt der Zeit und die zu Grunde liegende Weltanschauung spiegelt sich zwar ab in seinem Charakter, aber er ist eben nur der Spiegel, der sie ohne eignes Zuthun reflectirt. Er ist eine von den unbedeutenden und doch so lebenswürdigen, die innigste Theilnahme erweckenden Nebenfiguren, wie sie in wenigen Zügen, und doch so lebendig zu schildern fast nur Shakspeare's Meisterhand gelingt. Vermöge seiner Treue, Redlichkeit und Dienstbefissenheit ist er allein würdig und berufen, seinen Herrn und König von der drohenden Gefahr des Verraths zu retten: zu ihm schickt Prospero, der Repräsentant des waltenden Geschicks, seinen Boten, um ihn vom Schläfe zu erwecken; auf sein Ohr herabgebeugt sehen wir den beflügelten Ariel, ihm von der nahen Todesgefahr seines Herrn singend. —

Rings herum im Hintergrunde ruhen im tiefen Schläfe die Hofbedienten, Adrian und Franzisko und einige andere jener Statisten, die, wie wir schon in der Einleitung bemerkten, durch eigne Schuld zu unbedeutend sind, um die Zeit zu verstehen, geschweige denn in ihr mächtiges Schwungrad einzugreifen, und an denen daher die Pläne und Ereignisse der Geschichte wie ihres eignen Lebens eben nur im Schläfe vorübergehen. —

in which Antonio, perhaps to please him, joins, prove rather a certain harmlessness and straightforwardness of character. Antonio first conveys the poison to his soul, which sets his mind in restless fermenting motion and brings him within the sphere of the fundamental idea of the piece.

To the left of the spectator, stretched at his full length, his head supported by a mossy rock, slumbers old Gonzalo, a man of unshaken fidelity and goodheartedness, the friend and guardian angel of Prospero. His firm, composed features express the sterling worth of his character. He knows no other ambition than to serve his master, whoever he may be, with integrity and honor. This modest position, which is all that he desires, gives him that contentedness and harmless cheerfulness, which enable him to pass with a jest through the disagreeable and even dangerous circumstances which surround him. It is not fear for himself which affects him, but the danger and sufferings of the king. He thus indeed takes part in the action, but, as it were, not in his own person; the peculiar form and pressure of the time, and the contemplation of life which is the basis of the piece, are reflected in his character, but he is only the mirror which, without participating in them, merely reflects them. He is one of those insignificant and yet so amiable, secondary figures, which awaken all our sympathy, and which hardly any writer but Shakspeare has portrayed in so few and living traits. He alone, by his integrity and fidelity, is worthy to deliver his master and king from the menacing dangers of treachery; it is to him that Prospero, the representative of ruling destiny, sends his messenger, to awaken him from sleep; it is into his ear that the winged Ariel, stooping, sings of the near danger of his lord.

Around, sunk in deep sleep, repose the attendants Adrian, Francisco and the rest of those supernumeraries, who, as we remarked in the Introduction, are of themselves too insignificant to understand the time, much less to influence it, and for whom therefore the plans and events of history pass by only in sleep. —



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act III. Scene 1.

SIEBENTES BILD. PLATTE 8.

Wir haben auf dem sechsten Bilde Ferdinand im Streite mit Prospero begriffen und darin unterliegen gesehen. Hier erblicken wir ihn beschäftigt mit der schweren, knechtischen Arbeit, die ihm Prospero auferlegt hat. Miranda tritt zu ihm:

MIRANDA. Ach, ich bitte, plagt

*Euch nicht so sehr! Ich wollte, dass der Blitz
Das Holz verbrannt, das ihr zu schichten habt.
Legt ab und ruht euch aus! Wenn diess hier brennt,
Wird's weinen, dass es euch beschwert. Mein Vater
Steckt tief in Büchern: Bitte, ruht euch aus!
Ihr seyd vor ihm jetzt auf drei Stunden sicher.*

FERDIN. O theuerste Gebieterin! die Sonne

*Wird untergehn, eh' ich vollbringen kann,
Was ich doch muss.*

MIRANDA. Wenn ihr euch setzen wollt,

*Trag ich indess die Klötze. Gebt mir den!
Ich bring' ihn hin.*

FERDIN. Nein köstliches Geschöpf!

*Eh' sprengt ich meine Sehnen, brüch den Rücken,
Als dass ihr solcher Schmach euch unterzögt
Und ich süß' träge zu.*

Die in diesen Worten so schön ausgesprochene Aufopferungssucht der Liebe, die jedes Ungemach des Geliebten weit schmerzlicher empfindet, als der Geliebte selbst, die jedes Leid nur auf sich nehmen will, ohne zu bedenken, dass sie es damit dem Liebenden gar nicht abnimmt, sondern nur erhöht, ist in Haltung und Gebärde trefflich ausgedrückt. Der Künstler hat die Scene gewählt, in der sich Miranda's Charakter am entschiedensten ausprägt, in der sie und Ferdinand den ewigen Bund der Liebe schliessen, und die deshalb für das Ganze von Wichtigkeit ist. Miranda ist daher mit Recht in den Mittelpunkt der Darstellung, zwischen Ferdinand und Prospero gestellt. In ihrer Erscheinung spiegelt sich die freie, offene, von keinem Zwange der Etiquette gedrückte, von keiner künstlichen Appretur entstellte Jungfräulichkeit ab, die in dieser Scene so lieblich sich entfaltet. Wie die Sophokleische Antigone in dem berühmten Verse:

OUTLINE VII. PLATE 8.

We saw (Plate 6.) Ferdinand overpowered in his unequal contest with Prospero. In the Plate before us he is represented as occupied in the laborious drudgery of menial service. Miranda thus accosts him,

MIRANDA. Alas now, pray you

*Work not so hard: I would, the lightning had
Burnt up those logs, that you are enjoind to pile!
Pray, set it down, and rest you: My father
Is hard at study; pray now, rest yourself;
He's safe for these three hours.*

FERDIN. O most dear mistress,

*The sun will set, before I shall discharge
What I must strive to do.*

MIRANDA. If you'll sit down,

*I'll bear your logs the while: Pray, give me that:
I'll carry it to the pile.*

FERDIN. No, precious creature:

*I had rather crack my sinews, break my back,
Than you should such dishonour undergo,
While I sit lazy by.*

The artist has, in the form and figure of Miranda, well portrayed the self-sacrificing spirit of love which is so beautifully depicted in these lines, that feels each pain and torment far more deeply than the beloved himself, that wishes to take upon itself all his sorrows, without reflecting that they are thereby not diminished but increased. In this scene Miranda's character appears before us in all its beauty, and the bond of love is sealed. Miranda forms the centre of the group, being placed between Ferdinand and Prospero. Her form and appearance bespeak the pure and open-minded virgin, free from all the restraints of art and fictitious refinement. As the Antigone of Sophocles, in the well-known verse:

„Nur mit zu lieben, nicht mit zu hassen bin ich da“

mit dem Einen ewigen Worte das wahre Wesen schöner Weiblichkeit ausgesprochen hat, so hat Miranda den ewigen Ausdruck reiner Jungfräulichkeit gefunden, wenn sie auf Ferdinand's Frage, warum sie über das Geständniss seiner Liebe weine, antwortet:

Um meinen Unwerth; dass ich nicht darf bieten,
Was ich zu geben wünsche, noch viel minder,
Wonach ich todt mich sehnen würde, nehmen.
Doch das heisst Tündeln, und je mehr es sucht
Sich zu verbergen, um so mehr erscheint's
In seiner ganzen Macht. Fort blüde Schlaueit!
Führ du das Wort mir, schlichte, heil'ge Unschuld!
Ich bin Eur' Weib, wenn ihr mich haben wollt,
Sonst sterb' ich, eure Mayd; ihr könnt mirs weigern,
Gefährtin euch zu seyn, doch Dienerin
Will ich euch seyn, ihr wollet, oder nicht.

Es ist schön, dass der Künstler Ferdinanden eine Gestalt gegeben hat, die auf den ersten Blick verräth, sein Herz sey eines solchen Herzens werth. Seine edle, kräftige Männlichkeit zeigt sich am deutlichsten durch den Contrast, in welchem sie mit der niedrigen Arbeit steht, die er verrichtet. Wie fleissig und pflichtgetreu er sie thut, um die Liebe und den Beifall seiner Herrin zu gewinnen, — denn nur für Miranda arbeitet er, nur als ihren Diener betrachtet er sich, — das sehen wir an dem Haufen Klötze, die er bereits zusammengebracht hat. — Prospero im Hintergrunde durch einen Baumstamm verborgen, beobachtet die anmuthige Gruppe, erfreut, dass sein Plan so glücklichen Fortgang hat. Sein blosses Zuschn, seine Unthätigkeit, die sich in den ruhenden, auf den Rücken geschlagenen Händen ausdrückt, verräth, dass hier seine mächtige Zaubergewalt ihre Gränze gefunden hat, und ohnmächtig feiern muss. —

“My nature is to share in love, not hate”

in one short phrase, expresses woman's real nature, so Miranda has found the true expression of a pure virgin's thoughts, when in reply to Ferdinand's question why she weeps at his declaration of his love, she answers:

At mine unworthiness, that dare not offer
What I desire to give; and much less take,
What I shall die to want: But this is trifling;
And all the more it seeks to hide itself,
The bigger bulk it shews. Hence, bashful cunning!
And prompt me, plain and holy innocence!
I am your wife, if you will marry me;
If not, I'll die your maid; to be your fellow
You may deny me; but I'll be your servant,
Whether you will or no.

Nor is Ferdinand, as depicted by the artist, unworthy of such a heart. His noble and manly form but gains by the contrast with the menial labour which he must perform. The heap of wood tells us how diligently he labours to gain the love and approbation of his mistress, for it is only for her that he works. Prospero in the back ground, concealed from the lovers by a tree, observes the youthful pair and rejoices that his plan thrives so well. His hands placed behind his back, express his inactivity, and intimate that his mighty magic power has found its limits.



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t.

THE TEMPEST.

Act III. Scene 2.

Lith. pub. by Alfred Fisher, 626, New-Market-Str.

ACHTES BILD. PLATTE 9.

Zu der oben dargestellten Scene, in welcher Antonio und Sebastian gegen das Leben des Königs von Neapel sich verschwören, bildet die hier geschilderte zweite Scene des dritten Actes, wie ich in der Einleitung bereits bemerkt habe, den parodischen Gegensatz. Kaliban fordert den halbrunkenen Stephano auf, den Tyrannen Prospero im Schlafe zu ermorden; Ariel, unsichtbar Trinculo's Stimme nachahmend, unterbricht ihn in seiner verläumderischen Erzählung und straft ihn Lügen; Stephano droht seinem Gefährten mit Schlägen, während letzterer seine Unschuld betheuert:

TRINC. *Wie? Was hab' ich gethan?*

— *Ich habe nichts gethan; ich will weiter weggeh'n.*

STEPH. *Sagtest Du nicht, er lüge?*

ARIEL. *Du lügst.*

STEPH. *Lüg' ich? Da hast Du was. (Schlägt ihn.) Wenn Du das gern hast, straf' mich ein andermal Lügen.*

TRINC. *Ich strafte euch nicht Lügen. — Seyd Ihr um euern Verstand gekommen und uns Gehör auch? Zum Henker eure Flasche! So weit kann Sekt und Trinken Einen bringen! — Dass die Pestilenz euer Ungeheuer! und ho! der Teufel eure Finger.*

Kaliban klatscht in die Hände, oder vielmehr in die ungestalteten Pfoten vor Freude über die seinem Geyner widerfahrende Demüthigung. Er kann ohne Feindschaft und Bosheit nicht leben. Gleich von Anfang an hat er daher einen Hass auf Trinculo geworfen, mit diabolischem Instincte wohl merkend, dass ihm dieser im Wege stehen werde bei seinem neuen Herrn, und dass es nur vortheilhaft für ihn seyn könne, wenn die Einigkeit zwischen den beiden, mit denen er für jetzt zwar verbrüdet, doch nur ungern die ihm gebührende Herrschaft der Insel theilt, gestört würde. Wenn er es auch nicht denkt und ausspricht, so ist es doch ohne Zweifel seine unbewusste, instinkartige Absicht, seine neuen Gefährten und Herrn nur zu gebrauchen, um den alten Herrn aus dem Wege zu räumen, dann aber sich jener zu entledigen, und Miranden und das Regiment der Insel für sich zu nehmen. In diesem Sinne handelt er und weiss mit richtigem Takte seine Mittel zu wählen. — Die teuflische Schadenfreude, die seine Seele erquickt, ist in dem grinsenden Antlitz treffend ausgedrückt, während die knieende Stellung die thierische Gemeinheit bezeichnet, in der er sich zur Anbetung des betrunkenen Kellners als seines Gottes und Meisters erniedrigt.

Stephano und Trinculo sind ein Paar verschwisterte Charaktere, eben so nahe verwandt als Antonio und Sebastian in ihrer Sphäre. Bei Stephano ist die rohe Sinnlichkeit seiner Natur, die

OUTLINE VIII. PLATE 9.

The second scene of the third Act, which is represented in the plate before us, forms, as has been remarked in the Introduction, a contrast to or rather a parody on the scene in which Antonio and Sebastian conspire against the life of the king of Naples. Caliban urges the half-drunken Stephano to murder the tyrant Prospero as he takes his afternoon sleep; the invisible Ariel, imitating Trinculo's voice, interrupts him in his calumnious relation and calls him a liar; Stephano threatens to punish his companion, who professes his innocence:

TRINC. *Why, what did I,*

I did nothing; I'll go further off.

STEPH. *Didst thou not say, he lied?*

ARIEL. *Thou liest.*

STEPH. *Do I so? take thou that. (Strikes him.) As you like this, give me the lie another time.*

TRINC. *I did not give the lie: — Out o' your wits, and hearing too? — A pox o' your bottle! this can sack and drinking do. — A murrain on your monster, and the devil take your fingers!*

Caliban claps his hands or rather his monstrous paws, at this punishment of his adversary. He cannot live without malice or enmity, and from the beginning he had looked on Trinculo with an evil eye, with devilish instinct conscious that he would stand in his way with his new lord, and therefore he thinks it advantageous to sow the seeds of discord between the two, with whom he fraternizes for the present, but whose dominion over the island is an eye-sore to him. Although he does not say so, nor perhaps does he think so at this moment, it is certainly his unconscious, instinctive plan to make use of his new fellows to get rid of his old lord, and then to obtain Miranda and the sovereignty over the island for himself. With this view he acts and chooses his means with considerable tact. His grinning countenance expresses the devilish love of mischief, in which his soul takes delight, no posture is too degraded for the cringeing monster, he kneels in adoration before the drunken butler as his God.

Stephano and Trinculo are two kindred characters, as nearly allied in their sphere as Antonio and Sebastian in theirs. In Stephano, the low sensuality of his nature, which has

ihn zum Trunkenbolde gemacht hat, mit einer gewissen Gutmüthigkeit gepaart, die sich nicht nur in der rückhaltlosen Freigebigkeit ausspricht, mit der er von seinem Weine mittheilt, sondern auch in der raschen Versöhnlichkeit und Freundlichkeit, mit der er Trinculo die Prügel wieder abbittet. Bei letzterem vertritt die Stelle der Gutmüthigkeit seine angeborene Feigheit und die Gabe des ergötzlichen Spasses, womit er sich selbst und seine Gefährten dem Gelächter Preis giebt. Durch diese Züge weiss der Dichter das Widerwärtige der unverbesserlichen Gemeinheit beider Naturen so zu verdecken, dass jedes unbefangene, wenn auch übrigens noch so scrupulöse, moralische Gefühl sich der Lust, ja einer gewissen Theilnahme an ihnen nicht zu erwehren vermag. Durch diese Züge treten sie anderer Seits als Menschen von menschlicher Bildung und Gemüthsart dem bestialisch-diabolischen Kaliban contrastirend gegenüber. Ausserdem sind beide so unverständig, so albern und gegen Prosperos Macht so schwach, dass sie völlig unschädlich erscheinen; und schon darum muss man ihnen ihre Existenz verzeihen. Denn Stephano ist offenbar, wie die meisten Trunkenbolde, nur ein Prahler, dessen Thaten vornehmlich in hohlen Grosssprechereien bestehen; Trinculo, schon um seiner Feigheit willen zum Handeln unfähig, ein bequemer Lebemann, der, ohne Affecte und Leidenschaften, zu Allem Ja sagt, was an ihn keinen Anspruch macht, an Allem seinen Witz, aber nicht seinen Kopf und Arm versucht. Nothwendig sind sie für die Composition des Drama's, theils um den Ernst der Aktion zu parodiren und so dem Stücke seinen Grundcharakter als Komödie zu bewahren, theils um zu zeigen, wie die in der Einleitung angegebene, dem Ganzen zu Grunde liegende Lebensansicht und Lebenslage (die Grundidee) auch die niedrigsten Sphären durchdringt und überall entsprechende Erscheinungen hervorruft. Witz und Scherz haben überdiess in der Komödie stets ein absolutes Recht, mögen sie erscheinen, in welcher Gestalt es immer sey.

Der Künstler hat die beiden lächerlichen Käuze, trotz ihrer engen Verwandtschaft, trefflich zu individualisiren gewusst. Stephano ist von grösserem, kräftigerem Körperbau; die starken, hervorspringenden Kinnbacken deuten die rohe thierische Sinnlichkeit, die nimmersatte Begierde an, die bei ihm die Form eines ewigen Durstes angenommen hat; die wild um die Stirn hängenden Haare geben den wüsten Lebenswandel, die buschigen finstern Augen, den renommirenden Bramarbas zu erkennen. Trinculo dagegen scheint ein Glatzkopf zu seyn, seine feiste Gestalt verräth den bequemen Lebemann, den Faullenzler, der sein Tagewerk in einen gelungenen Witz setzt; seine kurze, geplätschte Nase hat die Form der s. g. witzigen Nasen, und Auge und Mund scheinen vom vielen Lachen so in die Länge gezogen zu seyn. — Scharf contrastirend schwebt hinter ihnen Ariel's anmuthige, idealgeistige Gestalt, den Mund geöffnet, aber mit den Händen bedeckend, als wolle er sein Sprechen noch besonders verbergen. —

made him a drunkard, is joined with a certain degree of goodnature, which shows itself not only in the readiness with which he parts with his wine, but also in his reconciliation with Trinculo and the friendliness, which makes him sorry for having laid hands upon him. In Trinculo, his natural cowardice, and the gift of merry jokes which he exercises both upon himself and his companions, supplies the place of good nature. By these traits the poet has so far softened down these incorrigible reprobates, that the most scrupulous of his hearers, provided his moral feeling does not degenerate into affected prudery, cannot resist the impulse of mirth, nay even feels a certain degree of sympathy with them. By these traits they likewise enter the sphere of human culture and affections, as compared with the monster. Besides they are so nonsensical and ridiculous, so weak against the power of Prospero, that they appear perfectly harmless, and for this reason we must pardon them their existence. For Stephano, like most drunkards, is manifestly only a boaster, whose deeds consist in hollow sounding vaunts; Trinculo, whom his cowardice renders incapable of action, wishes to pass his life in easy comfort, for the sake of quiet he agrees to every thing that is proposed, contenting himself with making every body the sport of his wit, the only weapon that he ventures to use. They are necessary adjuncts in the composition of the Drama, partly to parody the serious action and thus to keep it within the limits of comedy, partly to show how the fundamental idea of the piece, as was mentioned in the Introduction, pervades even the lowest sphere, and keeps all the figures in appropriate harmony. Wit and jokes under whatever form they appear, have moreover an absolute right in the regions of Comedy.

Our artist has happily succeeded in portraying the Jester and the drunken Butler, giving to each, notwithstanding their near relationship, his individual stamp and character. Stephano is more strongly and powerfully built; his prominent jaws intimate the sensuality of the man, his insatiable desires, which merge in constant thirst; the wild hair, hanging over his forehead, betrays his dissolute course of life, his dark and bushy eyes betaken the brawling boaster. Trinculo, on the other hand, is bald, his fat form announces the luxurious idler, who considers a happy jest a good day's work, his short turned-up nose proclaims the wit, his eyes and mouth seem to have been lengthened by constant laughter. In strong contrast soars Ariel's pleasing, ideal form, his mouth open, but covered with his hands, as if he would conceal the words that cause the strife between the worthy pair.



Moritz Retzsch inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act III. Scene 3.

London, Published by E. Smith, 626 New Market, 1851.

NEUNTES BILD. PLATTE 10.

Der Neckerei, die auf dem vorigen Bilde Ariel mit den Narren des Stücks treibt, tritt in der hier abgebildeten 3. Scene des dritten Acts eine grossartigere, folgenreichere Neckerei zur Seite, welche Prospero gleichsam selbst an den Fürsten und Herrn, den eigentlich handelnden Personen des Dramas ausübt. Alonso, an der Königskrone kenntlich, und neben ihm der alte Gonzalo, haben sich, vom Suchen nach Ferdinand ermüdet, auf einem freien Platze der waldigen Insel niedergelassen, hinter dem Könige zunächst Antonio, weiter zurück Sebastian, Adrian, Franzisko und andere Hofleute ringsumher gruppirt, sämmtlich stehend. Eine feierliche seltsame Musik ertönt, während Prospero in der Höhe, den übrigen unsichtbar, erscheint.

ALONSO. *Welch eine Harmonie? Horcht, gute Freunde!*

GONZALO. *Wundersam liebliche Musik!*

(Verschiedene seltsame Gestalten kommen und bringen eine besetzte Tafel und laden den König und die übrigen ein, zu essen.)

ALONSO. *Verleih' uns gute Wirthe, Gott! Was war das?*

SEBAST. *Ein lebend Puppenspiel. Nun will ich glauben
Dass es Einhörner giebt, dass in Arabien
Ein Baum des Phönix Thron ist und ein Phönix
Zur Stunde dort regiert.*

ANTONIO. *Ich glaube beides:*

*Und was man sonst bezweifelt, komme her,
Ich schwöre d'rauf, s'ist wahr. Nie logen Reisende,
Schilt gleich zu Haus der Thor sie.*

Die höchst sonderbaren Gestalten der Geister, welche den Mittelgrund des Bildes füllen, die wohlbesetzte Tafel umgebend, sind allerdings geeignet, Verwunderung zu erwecken. Unmittelbar vor dem Könige stehen drei oder vier von ihnen, mit komisch-spöttischem Respekt sich verneigend. Der erste Bocksgesichtige mit den langen dünnen Vogelfüssen hat offenbar seine Bestimmung verfehlt oder noch nicht erreicht: er ist eigentlich der Geist eines Hofmannes, eine Kammerherrnseele; diess beweist der unendlich tiefe, kunstgerechte Bückling und die unterthänig-verschmitzte, ehrfurchtsvoll-harrende Miene. Desto ungeschickter ist der zweite neben ihm, der zwar, vermöge seiner Krallen, einen Kratzfuss im eigentlichsten Sinne des Worts machen könnte, statt dessen aber auf seinen dicken Schwanz sich niedergelassen hat, und die Majestät spöttisch und dummdreist angoltzt, —

OUTLINE IX. PLATE 10.

The sportive mockery of Ariel, in the former outline, was but the prelude to Prospero's grander and more important mockery of the lords and princes, the real actors of the piece. Alonso, distinguished by the royal crown, and near him old Gonzalo, wearied with their search after Ferdinand, have seated themselves in an open spot of the woody island, behind the King is Antonio and still farther behind Sebastian, Adrian, Francisco and other courtiers stand in a group around.

(Solemn and strange music, Prospero above, invisible.)

ALONSO. What harmony is this? my good friends, hark!

GONZALO. Marvellous sweet music!

(Enter several strange shapes, bringing in a banquet; they dance about it with gentle actions of salutation; and inviting the King etc. to eat, they depart.)

ALONSO. Give us kind keepers, heavens! What were these?

SEBAST. A living drollery: Now I will believe
That there are unicorns: that in Arabia
There is one tree, the phoenix' throne; one phoenix
At this hour reigning there.

ANTONIO. I'll believe both;

And what does else want credit, come to me,
And I'll be sworn 'tis true: Travellers ne'er did lie,
Though fools at home condemn them.

The strange forms of the spirits that occupy the centre of the picture, surrounding the rich banquet, are indeed calculated to excite astonishment. Immediately before the King, stand three or four of them, bowing before him in comic mockery. The first with thin bird-like legs has evidently missed or not yet attained his vocation; he is really the spirit of a courtier, a chamberlain-souled sprite, as is manifest by the deep reverential bow, and the submissive, subtle, expectant mien. Much more clumsy is his neighbour, who instead of a scraping bow, which with the help of his claws he could very easily manage, supports himself on his thick tail and in dull impudence and mockery stares at Majesty, — perhaps the spirit of a radical, who thinks it beneath his dignity to assume even the appearance of respect before the king.

vielleicht der Geist eines radicalen Liberalen, der es unter seiner Würde hält, dem Könige auch nur zum Schein Respect zu bezeigen. Dagegen scheint die kleine, wunderliche Gestalt ihm zur Seite ganz in Ehrfurcht versunken zu seyn; wenigstens hat sie die Arme über die Brust gekreuzt, ihr Kopf ist so tief gebeugt, dass man vom Gesichte nichts erkennen kann, und selbst der die Reine vertretende Schwanz macht schmeichelnde, gefällig wedelnde Krümmungen; während der letzte von den Vieren wiederum im Gegensatz zu ihr, mit trotziger, steifer Haltung, aufgeworfenem Kopfe und weit aufgerissenem Maule hochmüsig und gebieterisch seine Einladung ausrichtet. So erscheint in ihnen Ehrfurcht und Trotz, Spott und Schmeichelei, Höflichkeit und Grobheit, grade wie in unserm heutigen Staatsleben wunderbarlich zusammengemischt. Hinter den Vieren steht im Vordergrund eine durchaus unbeschreibliche Figur, halb Hexe, halb Ungeheuer, die freundlich einladende Beugung des Nackens im scharfen Contraste mit dem boshafsten, zähnefletschenden Antlitz. Weiter nach der rechten Seite hin zeigen sich tanzend, springend, kriechend, die harmlos fröhlichen Gesellen, denen das ganze Daseyn, und mithin auch diese Scene nur spasshaft scheint, die Narren, Possenreisser und Witzlinge, die in keinem Geisterreiche fehlen dürfen. Unter den übrigen Gestalten, welche dicht um die Tafel gereiht sind, zeichnet sich der Ochsenköpfige rechts mit der komisch-erhabenen Amtsmiene und dem durchdringenden Polizeiblicke, neben ihm der Langnäsige, Schnabelköpfige mit seiner aristokratischen Haltung und nichtssagenden Vornehmheit, vorthellhaft aus. Am meisten aber zieht die lange, trübseelige, fast grausenhafte Gestalt mit den weiten Gewändern und den lang herabhängenden Haaren, in der Mitte hinter der Tafel, die Aufmerksamkeit auf sich. Sie deutet wohl den tiefen Ernst, die Verzweiflung und den Wahnsinn an, die hinter dem anscheinenden Scherze lauern und schon bereit sind, hervorzubrechen. —

Wie auf den Gesichtern der Fürsten und Hofleute, je nach der Verschiedenheit ihres Charakters, hier mehr Verwunderung und Erstaunen, dort dagegen mehr Lüsterheit und Esslust sich ausdrückt, sieht jeder aufmerksame Beschauer ohne Erinnerung. — Ueber dem Ganzen schwebt Prospero, von Gewölk umgeben, den Zauberstab in der Hand, ernst und ruhig wie das Fatum, welches die Begebenheiten und Thaten der Sterblichen unsichtbar lenkt. —

On the other hand, the strange little form next to him is all veneration: its arms are folded over its breast, its head bent in lowly reverence so as to conceal the face, and even the tail which supplies the place of legs seems to wriggle out an invitation; whilst the fourth in a proud and stiff posture, with head erect, and widely distended jaws, boldly bawls forth its summons. Thus reverence and insolence, mockery and flattery, courteousness and coarseness seem as strangely mingled as in our present world of politics. Behind these four in the foreground stands an indescribable figure, half-witch, half-monster, the friendly and inviting bend of the neck is in strong contrast with the malicious open-mouthed face. To the right, dancing, springing and creeping is a group of merry compeers, to whom all existence and consequently the scene before us, is a joke; fools, jesters and wits who form part of the world of spirits. Among the other forms which surround the banquet table, the oxheaded figure to the right with his comical sublime official mien and penetrating police-look, together with his long-nosed, bill-headed companion in aristocratic posture and empty dignity, appear to great advantage. But the form which most attracts our attention is the tall, sad and almost terrible figure with wide garments and long disheveled hair which stands in the middle behind the table and seems to indicate the deep seriousness, despair and insanity, that lie in wait behind the apparent joke and are about to break forth.

Astonishment and wonder, longing and appetite are expressed on the different countenances of the princes and courtiers. Above the whole soars Prospero, surrounded with light clouds, serious and composed, like Fate, which invisibly rules the occurrences and deeds of men.



Moritz Retzsch inv. del. & sculp.

THE TEMPEST.

Act IV. Scene 1.

Leipzig, Published by Ernst Fleischer, 626. New-Market, 1844.

ZEHNTES BILD. PLATTE 11.

Mit dem vierten Akte beginnt das Stück zu Ende zu gehen. — Der Plan, den Stephano und Trinculo auf Kalibans Anstiften gegen Prospero im Schilde führten, löst sich natürlich zuerst in Nichts auf, weil er von Anfang an auf Nichts gestellt war. Die Strafe muss in Gehalt und Form dem verbrecherischen, sinnlosen Unternehmen entsprechen. Darum lässt Prospero die Narren, die ihn der Herrschaft der Insel berauben wollten und sich selbst zu Fürsten avancirt haben, einige seiner herzoglichen Kleidungsstücke hinhängen, um sie, geschmückt mit den Zeichen ihrer angemessenen Würde, mit desto mehr éclat dem verdienten Hohngelächter Preis zu geben. Sie beissen in den ausgehängten Köder lustig ein und stehlen recht eigentlich „nach der Schnur.“ Darüber vergessen sie gänzlich, weshalb sie eigentlich kamen:

STEPHANO (zu KALIBAN). Ungeheuer, tüchtig angepackt! Hilf mir diess hintragen, wo mein Oxhoft Wein ist, oder ich jage Dich zu meinem Königreiche hinaus. Frisch, trage diess.

TRINC. Diess auch.

STEPH. Ja, und diess auch.

(Ein Getöse von Jägern wird gehört. Es kommen mehrere Geister in Gestalt von Hunden und jagen sie umher. Prospero und Ariel hetzen diese an.)

PROSP. Sassa, Waldmann, Sassa!

ARIEL. Tiger, da läufst, Tiger.

PROSP. Packan, Packan! Da, Sultan, da! Fass! Fass!

(Kaliban, Stephano und Trinculo werden hinausgetrieben.)

Dieser Moment ist es, den der Künstler dargestellt hat. Eine ansehnliche Meute phantastisch gestalteter Hunde und anderes Ungethüm, furchtbar anzuschauen, blutdürstig, wuthschraubend, ist hinter den Flüchtigen drein und hat sie zum Theil schon gepackt. Der sonst so schwerfällige Kaliban hat doch den Vorsprung vor den beiden andern, ohne Zweifel, weil er der Feigste ist, und gleich bei dem ersten Lärm die Flucht ergriff; die Kleidungsstücke, die er tragen sollte, hat er weggeworfen, um unbehinderter zu seyn. Auch der feiste Trinculo macht trotz seiner Bequemlichkeit ungeheure Sätze, während Stephano von einer der furchtbaren Bestien am Mantel festgehalten und nach hinten zurückgezerrt wird; er, der offenbar noch den meisten Muth hat, ist auch schon darum der letzte, der Gefahr am nächsten. Beide haben sich mit den gestohlenen Königsgewändern behängt, die ihnen natürlich anstehen, wie dem Esel das Lautenschlagen. Durch diesen schneidenden Contrast wird zugleich das Komische der Scene nicht nur ausserordentlich erhöht, sondern erhält auch noch

OUTLINE X. PLATE 11.

With the fourth Act the piece tends to its development. The plan which, at Caliban's suggestion, Trinculo and Stephano form against the life of Prospero, naturally comes to nothing, because it was founded on nothing. The punishment must in form correspond to the absurdness of the criminal undertaking. Therefore Prospero tempts the fools, who would deprive him of the sovereignty over the island and exalt themselves to royal dignity, with glittering apparel, "the trumpery in his house", in order to expose them thus decked out in tinsel, with more éclat to the derision which they so richly deserve. The device succeeds and the thieves are caught by the stale, and forget the real reason of their coming.

STEPHANO (to CALIBAN). Monster, lay-to your fingers; help to bear this away, where my hogshead of wine is, or I'll turn you out of my kingdom: go to, carry this.

TRINC. And this.

STEPH. Ay, and this.

(A noise of hunters heard. Enter divers Spirits, in shape of hounds, and hunt them about; Prospero and Ariel setting them on.)

PROSP. Hey, Mountain, hey!

ARIEL. Silver! there it goes, Silver!

PROSP. Fury, Fury! there, Tyrant, there! hark, hark!

(Cal, Steph. and Trinc. are driven out.)

This is the moment which the artist has selected. A respectable pack of fantastic dogs and other bloodthirsty monsters, terrible to behold, pursue the fugitives and have partly reached them. The heavy Caliban has gained a step or two upon his fellows, doubtless because he is the most cowardly, and took to flight at the first sound; he has thrown away his share of the garments, that his flight might be less encumbered. The fat Trinculo, forgetting his wonted love of ease, takes most enormous strides, whilst Stephano, the boldest of the three, and therefore the most exposed, is pulled back by one of the terrible beasts, who has seized his cloak in its teeth, whilst others attack him in front. Both have donned the stolen royal garments, which become them as well as playing on the lute became the ass. This striking contrast not only heightens the comic effect of the scene, but gives it a deep, symbolical meaning. Stephano and Trinculo appear, as it were, the representatives of the populace,

eine tiefere, symbolische Bedeutung. Stephano und Trinculo erscheinen damit gleichsam als Repräsentanten des niedern Pöbels, der in jenen Sturmbewegten Zeiten, welche (wie die Einleitung gezeigt hat) die ideelle Lebensbasis unseres Dramas bilden und in denen alle Verhältnisse, alle Ordnung und Gesetzmässigkeit den Umsturz drohen, gern nach der fürstlichen Gewalt, nach der s. g. Souverainetät die Hand ausstreckt. Aber wenn der souveraine Pöbel — wohl zu unterscheiden vom souverainen Volke, das eben in seinem Fürsten souverain ist — den Staat regiert, da gewährt das Regiment nicht selten den Anblick einer grossen Hetzjagd: das Volk selbst wird gehetzt nicht nur von seinen eignen Leidenschaften und Thorheiten, sondern vornehmlich von seinen Führern, die seine Leidenschaften zu ihrem Vortheile ausbeuten. —

Möge man die Scene in ihrer eigentlichen Bedeutung oder in dieser symbolischen Anspielung nehmen, — immer erscheint Prospero, wie auf unserem Bilde, als der Beherrscher der Geister, als die höhere Macht, die richtend und strafend in das Treiben der blinden Sterblichen eingreift. Neben ihm zeigt sich Ariel, seine Befehle vollziehend, mit Wort und Gebehrde die wilden Bestien anfeuernd.

Wir bewundern den Künstler nicht nur wegen des Reichthums und der Kraft der Phantasie, die er hier wiederum entfaltet, sondern auch wegen der Energie des Ausdrucks, mit der er besonders den Schmerz und die Angst der gejagten Narren darzustellen gewusst hat. Wir sehen die Unglücklichen nicht nur in der Hast ihrer schreckensvollen Flucht; wir glauben sie zu hören, wie sie brüllen und ächzen. —

who strive for princely power in those troubled times which, (as was shown in the Introduction) form the ideal basis of life in our Drama, and in which all order, law and social relations, are threatened with destruction. But when the sovereign populace — a very different expression from the sovereign people, whose sovereignty is in their prince — gains the upper hand, the government often resembles a great hunt; the people themselves are hunted, not only by their own passions and follies, but likewise by their leaders, who hunt up their passions to their own advantage.

Whether we consider the scene in its real meaning, or in its symbolical signification, Prospero always appears, as in the outline before us, as the ruler of the spirits, as the higher Power who interferes as Judge and Avenger in the career of blind mortals. Beside him appears Ariel, executing his commands, and encouraging the wild beasts with word and gesture.

We admire in the artist, not only the riches and power of fancy, which he here again displays, but likewise the energy of expression, particularly in the pain and fear of the hunted fools. We not only *see* them in all the haste of terrified flight, but we seem to *hear* them shriek and groan.



Moritz Retzsch inv. del. & sculp.

THE TEMPEST.

Act V. Scene 1.

ELFTES BILD. PLATTE 12.

Nachdem die Narren und das gemeine Volk abgefertigt sind, hebt sich nun im 5. Akte auch die Verwicklung zwischen den Grossen und Klugen der Erde auf. Der Wahnsinn, von dem Alonso, Antonio und Sebastian befallen waren, ist durch Prospero's Kunst gewichen. Letzterer mit jenen bereits versöhnt, ladet den König ein, in seine Zelle zu treten:

PROSP. Willkommen, Herr! Die Zelle da ist mein Hof.

Hier hab ich nur ein klein Gefolg' und auswärts

Nicht einen Unterthan: seht doch hinein!

Weil ihr mein Herzogthum mir wiedergebt,

Will ichs mit eben so was Gutem lohnen,

Ein Wunder mind'stens aufthun, das euch freue,

So sehr als mich mein Herzogthum.

(Der Eingang der Zelle öffnet sich und man sieht Ferdinand und Miranda Schach zusammen spielen.)

MIRANDA. Mein Prinz, ihr spielt mir falsch.

FERDIN. Mein theures Leben,

Das thut ich um die Welt nicht.

MIRANDA. Vielmehr, wenn um ein Dutzend Königreiche

Ihr strittet, das würde gutes Spiel ich nennen.

Man sieht in Miranda's Mienen und an der drohend aufgehobenen Hand den freundlichen, halb scherzhaften Vorwurf, den sie selbst in ein Wortspiel auflöst. Ferdinand weist ihn mit mehr Ernst zurück; er fasst, wie's dem Liebenden geziemt, jedes Wort der Geliebten in seiner schwersten und tiefsten Bedeutung auf. Denn die Liebe ist allgegenwärtig und legt ihre eigne Unendlichkeit in jedes kleine Zeichen, in ihr geringfügigstes Thun und Lassen; darum wird selbst ihr Tändeln für sie bedeutsamer als die Gesamtmasse des ganzen übrigen Lebens, ein Scherz gewichtiger als die ganze Last der Weltgeschichte. Der tiefe Sinn, den jeder Moment des Daseyns erhält, die Weihe, die sie über das ganze Leben ausgiesst, ist der unerschöpfliche Schatz, womit sie Geist und Herz beschenkt. Sie ist deshalb gleichsam Regen und Sonnenschein, Frühling und Sommer für das Wachsthum des innern Menschen. Auch Miranda ist, wie uns dünkt, seit der kurzen Zeit, dass wir sie nicht gesehen haben, grösser, voller geworden; ihre anmuthigen Züge haben an Tiefe und Ausdruck gewonnen, ihr Wesen zeigt mehr Charakter; sie hat zum ersten Mal seit ihrer Ge-

OUTLINE XI. PLATE 12.

After the fools and populace have been thus disposed of, we turn, in the 5th Act, to the princely and the mighty. The madness of Alonso and the rest has been cured by Prospero's art, the reconciliation has been effected and Prospero invites the king to his cell:

PROSP. Welcome, sir;

This cell's my court: here have I few attendants,

And subjects none abroad: pray you, look in.

My dukedom since you have given me again,

I will requite you with as good a thing;

At least bring forth a wonder, to content ye,

As much as me my dukedom.

(The entrance of the cell opens, and discovers Ferdinand and Miranda playing at chess.)

MIRANDA. Sweet lord, you play me false.

FERDIN. No, my dearest love,

I would not for the world.

MIRANDA. Yes, for a score of kingdoms, you should wrangle,

And I would call it fair play.

Miranda's countenance and her hand raised in playful threat, expresses the friendly, half-joking reproach, which ends in a play upon her own words. Ferdinand repels it with more seriousness; according to the mood of lovers, he lays a deeper meaning in every word of his mistress; for love is omnipresent, and invests with its own infinity her slightest sign, her most trifling action; her very play is more important than all life besides, a joke more weighty than the whole burthen of history. Love imparts a deep sense to every moment of existence, it showers down inexhaustible riches upon the whole of life, filling heart and mind with its sanctifying treasure. Therefore it is, as it were, alike rain and sunshine, spring and summer for the growth of the inward man. It seems to us that Miranda's form has gained more dignity, since we saw her last, her pleasing features display more depth and expression, her whole being shows more character; she has for the first time in her life felt the beauti-

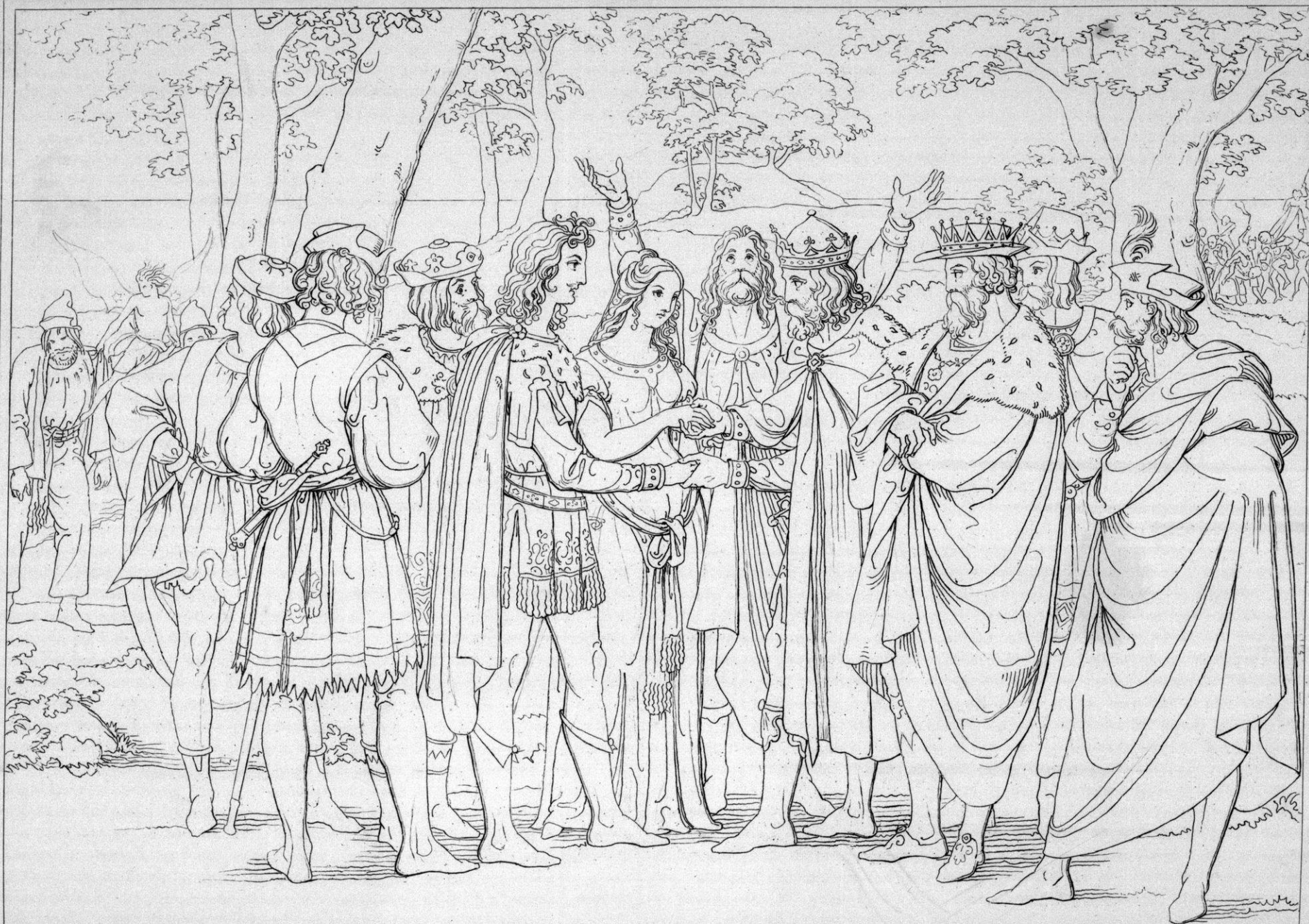
burt Etwas erlebt, das Grösste und Schönste, das der Mensch erleben kann. Das ist es, wenn wir nicht irren, warum sie auf diesem Bilde so vorzugsweise reizend und anziehend erscheint.

Im Hintergrunde, hinter der anmuthigen Gruppe der beiden Liebenden, erblicken wir Prospero und seine neugewonnenen Freunde. Ein Paar Genien haben den Vorhang vor dem Eingang der Zelle zurückgezogen: Prospero mit der Herzogskrone und dem fürstlichen Hermelin geschmückt, weist auf das Wunder hin, dessen Anblick er dem Könige versprochen. Letzterer starrt staunend die Erscheinung an; er zaudert, seinem Wunsche Glauben zu schenken; er zweifelt noch, ob es nicht blos Eins der Phantome der Insel ist. Auch Antonio und Sebastian scheinen aufs höchste überrascht; hinter ihnen drängen die verwunderten Hofleute sich herzu.

Die Felsenzone hat ein etwas anderes Ansehn gewonnen, als auf den ersten Bildern, auf denen uns ein Blick in ihr Inneres verstattet war. Die Bücher sind weggeräumt, bis auf Eines, das zur Seite hinter Miranden auf einem säulenartigen Pulte liegt, von einem Totenkopf gestützt. Diess ist das Einzige, das an den Herrn der Wohnung und dessen ernsten Sinn erinnert. Im übrigen erscheint der Ort ganz als der heitere Aufenthalt der Liebe und Unschuld. Sie, mit der Macht der Magie im Bunde, hat die Thiere des Waldes gezähmt, dass sie, zu Mirandas Lust, der lieblichen Herrin dienend, in freundlicher Eintracht zusammenwohnen, der mächtige Adler neben Eichhörnchen und Kaninchen, der eitle Vogel der Juno neben der hässlichen Eidechse, das Reh mit dem sanften, klugen Auge neugierig aufblickend, ohne Furcht und Scheu, neben dem Vogel der Minerva. Epheu umrankt auf der einen Seite den mächtigen Pfeiler; Rosen bekränzen auf der andern den Fuss des Beckens, in welches lebendiges Wasser seine liebliche Kühlung ausströmt. Alles athmet den Frieden und die Seligkeit der Liebe. —

fyng and ennobling power of love. This it is, if we are not mistaken, which gives to her appearance in the Outline before us a peculiar charm and attraction.

In the back ground, behind the pleasing group of the two lovers, appear Prospero and his new friends. Two genii have drawn back the curtain of the cell; Prospero with the ducal crown and princely ermine, points to the wonder that he had promised to shew the king. The latter gazes in astonishment at the scene before him, he hesitates to believe what he wishes may be true; he still doubts whether it be not one of the phantoms of the island. Antonio and Sebastian too appear greatly amazed, behind them crowd the rest of the courtiers. The appearance of the cell is somewhat changed. All the books have disappeared, except one, that lies behind Miranda, upon a death's head, on a column-like desk. This is the only thing that reminds us of the lord of the tent and of his serious character. In every other respect the cell appears to be the cheerful abode of love and innocence, which, in union with the power of magic, has tamed the beasts of the forest. These, to the delight of Miranda, serve their lovely mistress in friendly concord, the mighty eagle beside the squirrel and the rabbit; the vain bird of Juno beside the ugly lizard, the hind with her soft, intelligent eye, curiously looking about without fear, beside the bird of Minerva. Ivy twines round one side of the stately pillar, roses wreath the foot of the basin, whose living water spreads delicious coolness around. Every thing breathes peace and the happiness of love.



Moritz Retzsch. inv^t del^t & sculp^t

THE TEMPEST.

Act V. Scene 1.

Leipzig. Published by Ernst Fleischer, 626, New-Market, 1844.

ZWÖLFTES BILD. PLATTE 13.

Wir haben den letzten Moment der Aktion vor uns. Ferdinand hat die Geliebte dem Vater zugeführt, um von ihm die Bestätigung seines Bündnisses zu empfangen. Seine Verlobung mit Miranda enthält zugleich die Bürgschaft für die geschlossene allgemeine Versöhnung, die Bürgschaft für die Wiedereinsetzung Prospero's in sein Herzogthum, die Bürgschaft für die rechtskräftige Entsühnung der unheilschweren Vergangenheit, für das Aufblühen einer neuen, glücklichen Zukunft aus der sturmbewegten Gegenwart, deren brausende Wellen an uns vorübergezogen. Dessen freut sich insbesondere der gute alte Gonzalo; gerührt ruft er aus:

*Ich habe innerlich geweint, sonst hätt' ich
Schon längst gesprochen. Schaut herab, ihr Götter,
Senkt eine Seegenskron' auf dieses Paar!
Denn ihr seyd's, die den Weg uns vorgezeichnet,
Der uns hierher gebracht.*

ALONSO. *Ich sage Amen.*

GONZ. *Ward Mailand darum weggebannt von Mailand,
Dass sein Geschlecht gelangt auf Napels Thron?
O freut mit sell'ner Freud' euch! grabt's mit Gold
In ew'ge Pfeiler ein; auf einer Reise
Fand Claribella den Gemahl in Tunis
Und Ferdinand, ihr Bruder, fand ein Weib,
Wo man ihn selbst verloren; Prospero
Sein Herzogthum in einer armen Insel;
Wir all uns selbst, da niemand sein war.*

ALONSO *(zu Ferdinand und Miranda). Gebt
Die Hände mir! Umfasse Gram und Leid
Stets dessen Herz, der euch nicht Freude wünscht!*

GONZ. *So sey es, Amen!*

Der Künstler hat die Scene aus dem Innern der Zelle auf den offenen Platz vor deren Eingang verlegt; Ferdinand ist mit Miranda zu dem Vater herausgetreten; die Zelle bleibt auf der Seite des Beschauers unsichtbar. Wo könnte auch das Bündniss wahrer Liebe, worin gerade die Naturseite des menschlichen Wesens ihre Weihe und Verklärung empfangen soll, schöner gefeiert werden, als

OUTLINE XII. PLATE 13.

We are now arrived at the conclusion of the piece. Ferdinand has introduced Miranda to his father, to obtain his sanction to their union. This is a surety that the recent reconciliation will be lasting, a surety for the restoration of Prospero to his dukedom, for the expiation of the calamitous Past, a pledge of future happiness arising out of the stormy Present, whose restless waves we have seen rolling before us in uneasy ferment. The good old Gonzalo rejoices most; in his emotion he exclaims

GONZ. *I have inly wept,
Or should have spoke ere this. Look down, you gods,
And on this couple drop a blessed crown;
For it is you, that have chalk'd forth the way
Which brought us hither!*

ALONSO. *I say, Amen, Gonzalo!*

GONZ. *Was Milan thrust from Milan, that his issue
Should become kings of Naples? O, rejoice
Beyond a common joy; and set it down
With gold on lasting pillars: In one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis;
And Ferdinand, her brother, found a wife,
Where he himself was lost; Prospero his dukedom,
In a poor isle; and all of us, ourselves,
When no man was his own.*

ALONSO. *Give me your hands. (To Ferdinand and Miranda.)
Let grief and sorrow still embrace his heart,
That doth not wish you joy!*

GONZ. *Be't so! Amen!*

The artist has removed the scene from the interior of the cell to the open space before the entrance; Ferdinand and Miranda have left it to approach the king; the cell itself is not visible. Where could the union of true love, in which human nature is ennobled and sanctified, be better celebrated than amidst the beauties of nature, under the eternal vault of heaven,

in der freien Natur, unter dem ewigen Himmelsgewölbe, in Gottes erhabenstem Tempel. — Die schwierige Gruppierung der mannichfach theiligten Figuren ist äusserst gelungen: Ferdinand und Miranda, Prospero und Alonso nehmen als die Hauptträger der Aktion den Vordergrund ein; hinter ihnen der alte Gonzalo mit erhobenen Armen den himmlischen Segen herabflehend, den Mittelpunkt der ganzen Gruppe bildend; er, obwohl sonst bei der Handlung nicht interessirt, erhält durch seine besonders innige Theilnahme, durch seine in Wort und Mienen ausgesprochene Freude und Rührung ein Anrecht auf diese, vor den übrigen ausgezeichnete Stellung. Dagegen stehen Antonio und Sebastian, obwohl durch ihr Verwandtschaftsverhältniss näher theiligt, von der Hauptgruppe weiter entfernt, ohne Zweifel, weil sie, die auch der Dichter nur schweigend zuschauen lässt, Ferdinand und Prospero nicht eben mit günstigen Blicken betrachten. Adrian, Francisco und die übrigen Hofleute bilden natürlich die äusserste Linie des Kreises, die Grenze, auf der bereits das Interesse an der Haupthandlung sich in die Theilnahme an Nebengegenständen zu verlieren beginnt; wenigstens blicken zwei von ihnen sich neugierig und verwundert um nach dem von Ariel herbeigeführten Schiffspatron und Bootsmann. Als Gegenstück zu dieser Nebengruppe sehen wir auf der andern Seite, in weiter Entfernung, Stephano, Trinculo und Kaliban noch immer von Prospero's Geistern geplagt.

Der Ausdruck in den verschiedenen Köpfen ist eben so vielseitig als lebendig; namentlich tritt die Begeisterung der Freude und die fromme Erhebung in Gonzalo's Zügen, der ernste, halb fragende, halb bittende Blick, womit der König Miranden anschaut, die gehaltene Würde, die reine Liebe und die freudige Zufriedenheit auf Prospero's Antlitz prägnant hervor, während Antonio's scharfgeschnittene Physiognomie mit dem grossen, weitgeöffneten Auge mehr kalte Verwunderung als liebende Theilnahme verräth, und Sebastian offenbar mehr mit sich selbst als mit der Gruppe, auf die er so ernsthaft hinblickt, beschäftigt ist.

So beschliesst denn dieses letzte Bild in jeder Beziehung würdig den Cyclus von Darstellungen, den wir durchlaufen haben; und da der Erläuterer nur die Gefühle, Gedanken und Urtheile des geneigten Beschauers — denn ohne Liebe und Hingebung giebt es freilich keinen Kunstgenuss — in Worte zu kleiden hatte, so hat er nun auch am Schlusse im Namen des geneigten Beschauers dem ausgezeichneten Künstler den gebührenden Dank abzustatten für den grossen Genuss, den er mit freigegebiger Hand ihm und ohne Zweifel allen Freunden des unsterblichen Dichters gespendet hat. —

in God's sublimest temple? The difficult grouping of the numerous figures is very happy: the principal actors, Ferdinand and Miranda, Prospero and Alonso, occupy the foreground; behind them old Gonzalo with upraised arm, forming the centre of the group implores the blessing of heaven; although not otherwise interested in the action, his deep sympathy, his joy and emotion, expressed in word and mien, give him a right to this distinction. Antonio and Sebastian, on the contrary, although by their relationship entitled to a nearer place, are farther removed from the chief group, doubtless because they are not so favourably disposed to the youthful pair. The poet has likewise made them silent spectators of the scene. Adrian, Francisco and the other courtiers, naturally form the extreme line of the circle, the boundary, in which the interest in the chief action begins to lose itself in sympathy with secondary interests; at least two of them cast looks of curiosity and astonishment at the master and boatswain, who are brought forward by Ariel. As a pendant to this last group we see Trinculo, Stephano and Caliban in the distance, still tormented by Prospero's spirits.

The expression of the different heads is equally varied and animated; Gonzalo's features are lighted up by the most lively feelings of joy and pious gratitude; the king gazes upon Miranda with looks of inquiry and intreaty, whilst Prospero's countenance displays quiet dignity, pure love and contented joy. The sharp physiognomy and large open eye of Antonio bespeak cold astonishment rather than living sympathy, and Sebastian is evidently more occupied with himself than with the group at which he gazes so seriously.

Thus this Outline forms a worthy termination to the series of representations which we have been considering; and as the expounder had only to clothe in words the feelings, thoughts and judgments of the friendly spectator, — for without love and affection there can be no enjoyment of art — so it is his pleasing duty, in the name of the friendly spectator, to return his best thanks to the distinguished artist for the pleasure which with liberal hand he has afforded him and doubtless all the friends of the immortal poet.